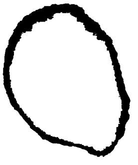
[illegible]
[illegible]



DER JUNGE MENZEL

EIN PROBLEM DER KUNST-ÖKONOMIE DEUTSCHLANDS

VON JULIUS MEIER-GRAEFE

INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG 1906

GESCHRIEBEN IM SOMMER 1905

DER ILLUSTRATOR

DER ANFANG

JEDE Kunst ist bis zum gewissen Grade Illustration, zumal jede junge Kunst. Die Empfindungen des Anfängers drängen notwendig nach materiellen Illusionen. Er besitzt noch nicht den ganzen Umfang der Sphäre, die seinem Spiele frommt, hat weder in seinem Publikum, noch im eigenen Herzen den Vorrat von Formen, auf den er anspielen kann, und bedarf der Präzision, um verstanden zu werden und sich selbst zu verstehen. Alle Erstlingswerke sind mitteilsam. Vor allem schaffen, sich äußern, mitreden. Eine Flut von Überflüssigkeit, von Beiwerk verdeckt das Eigentliche, ja dieses strömt rein unabsichtlich, zufällig in das Werk, dem Autor unbewußt, den Empfängern unkenntlich. Jeder Anfänger ist primitiv wie das Kind, das den Mond abzeichnet, wie der Beginn der Malerei vor 600 Jahren. Ein Gegenständliches soll in Farben und Linien gebracht werden. Es wird nicht daran gedacht, das Gegenständliche zu verschönern, sondern es überhaupt zunächst wahrnehmbar zu machen. Der Künstler lauscht auf die Welt, und was sie ihm sagt, ist ihm bei Beginn wichtiger, als die Tiefe seiner Wiedergabe. Da ihm nichts anderes übrig bleibt, als aufrichtig zu sein, hilft er sich wie er kann mit seiner Empfindung, und diese Selbsthilfe gibt ihm, ohne daß er es ahnt, die erste Form, den Embryo der zukünftigen Künstlerschaft.

Das ist der Werdegang der Modernen, die aus sich selbst heraus werden, ohne Schule, ohne die Unterstützung des Meisters. In den Zeiten der Tradition war es anders. Damals hatte der Jüngling nicht so sehr das Bestreben, sich selbst, als die Art des geliebten Vorbilds zu malen. Der Meister war ihm die Welt, er illustrierte ihn und übte sich in Variationen nach dem Vorbild. Mit dem Fall der Tradition mußte notwendig das Verhältnis des Künstlers zur Welt intensiver werden. Er war genötigt,

die Welt so eigentümlich wie möglich zu erfassen, damit er nicht im Materiellen stecken blieb, mußte mehr Geist haben als vorher, wo der Kosmos der Überlieferung für ihn dachte, fand in sich selbst die Stütze für seine Formen.

Menzel ist mehr Autodidakt als irgend einer seiner Zeitgenossen. Der wahre Self-made-man ist nur in einem kunstarmen Lande denkbar. Wir täuschen uns, viele Franzosen der Neuzeit so zu nennen. Sie sind allenfalls subjektiv in derselben Lage, und selbst das nicht einmal. Einen Realisten wie Courbet trieb der Instinkt zu edlen Vorbildern, an deren Größe er sich ganz bewußt stärkte. Er sah sie immerwährend vor sich. Alle Franzosen sind von einer dichten Kunstatmosphäre umgeben und saugen die Tradition mit der Muttermilch ein.

Viel Größeres fiel der persönlichen Leistung eines Menzel zu. Er kam aus einem verzweifelt dürren Milieu und brachte von Natur aus nichts mit, was ihm sofort eine moralische Überlegenheit über den Alltag seiner Umgebung geliefert hätte. Sein Äußeres bedrückte ihn vielleicht noch mehr als seine Armut. Er war jeder romantischen Ader, die aus Kontrasten den Mut zu Taten gewinnt, bar. Wohl genoß er die Fürsorge eines gebildeten Vaters und erwarb sich bei ihm gewisse technische Kenntnisse, die seinen Lithographien zu statten kamen. Aber die Förderung des Künstlers war gering. Es ist nicht mal sicher, ob ihn nicht der Lithographenberuf schädigte, denn der Vater verfolgte mit seiner Steindruckerei ohne Glück rein kommerzielle Ziele. Jedenfalls geht die populäre Allegorik des jungen Menzel, die sich im Rahmen von Speisekarten-Verzierungen hält, auf das im elterlichen Hause Gelernte zurück und war Zeit seines Lebens der Wurm in seiner Kunst. Das Rankenwerk des Titelblatts zu „Künstlers Erdenwallen“, des „Vaterunser“ und anderer Arbeiten der dreißiger Jahre verfolgt Menzel durch alle Epochen.

Es wechselt die Formen, aber bleibt vom selben Geist. Wir finden es in den zahlreichen Ehrendiplomen, Adressen usw., von denen das als bestes geschätzte Stück, das Gedenkblatt für die Firma Heckmann aus dem Jahre 1869, noch alle Schrecken der Geschmacksverderbnis offenbart, wenn es auch nicht an die Ungeheuerlichkeiten des „Festes der weißen Rose“ der vorhergehenden oder gewisser Phantasien der späteren Zeit heranreicht. Diese Lithographenornamentik, an der sich übrigens die Schwärmerei für Menzel am liebsten festsaugt, bildet an dem Typischen des Künstlers. Der Ernst eines starken Lehrers hätte ihn vor dieser Schattenseite ohne Zweifel bewahrt.

Den Meister gab es nicht in Deutschland, und doch riß sich Menzel von der austrocknenden Atmosphäre seiner Jugend los. Der fördernde Eingriff, so wenig dramatisch er sich vollzog, ist ohne die Begegnung mit einem starken Geiste schwer möglich. Es wäre sonst nicht einzusehen, warum die von Anfang an ausgeprägte Vorliebe für das Kleinliche nicht den ganzen Menzel in Beschlag nahm. Die Biographen melden nichts von solcher Begegnung, weil sie sich unter ungewöhnlichen Formen versteckte. Das Begebnis rührt von keinem Lebenden her, aber war gleich mächtig und entscheidend. Menzel fand es in der Aufgabe, die seine Blicke auf die friderizianische Geschichte lenkte. Im Frühjahr 1839 brachte ihm Kugler den Auftrag. Drei Jahre arbeitete Menzel daran, lernte und war Meister zugleich wie jeder große Künstler bei würdiger Arbeit, ward der Menzel, den wir mit Recht verehren.

Alles, was ein anderer im Atelier des geliebten Meisters oder in der Tradition findet: die Schule, die seine Instinkte richtet, die Pflege seiner Anlagen, gewann Menzel durch die Zeit des großen Königs. Die Spuren Chodowieckis, Raffets und mancher Engländer in der Illustration Menzels erklären nicht die Fülle des Schönen und am wenigsten die fast ohne Entwicklung fertige Meisterschaft. Viele

andere fingen mit Illustrationen an und wurden große Künstler. Zeigten sie eine so blendende Begabung für die Illustration, so blieben sie dabei. Wurden sie etwas anderes, so erscheint die Illustration wie die Spielerei oder die Brotsache des Anfangs. Menzels Fall steht allein, und je näher man ihm kommt, desto merkwürdiger erscheint er, weil das Schöne unbewußt entsteht und, ohne zur Erkenntnis des Autors zu gelangen und ihn zur größeren Spannung zu treiben, wieder verschwindet.

KÜNSTLER UND GESCHICHTSCHREIBER

SCHON daß die Zeichnungen zum Kugler keine Nuance von Archaismus sehen lassen, ist erstaunlich. Kuglers Geschichte erschien hundert Jahre nach Friedrichs Thronbesteigung. Die Pause war lang genug, um die Ideale eines jungen tatendurstigen Menschen mit dem Flor weltferner Reflexion zu umhüllen. Die Zeit war während der letzten Hälfte dieses Säkulums gründlich anders geworden und hatte das Bild des großen Königs schnell verwischt oder zu einer populären Karikatur verzerrt. Menzel war nicht Berliner, stand also damals noch der engeren Szene seiner Geschichte fern. Das wahrscheinliche war, entweder in einen persönlichen Enthusiasmus aufzugehen, der das Maß verlor; oder, wenn der Formensinn überwog, im Barock zu ertrinken. Nichts von beiden geschah. Beide Elemente, die Bewunderung für den Helden und der Respekt vor der geschichtlichen Szene, blieben vorhanden, aber rückten an die einzig mögliche Stelle, wo sie der Kunst zu helfen vermochten. Sie wurden von dem Zeichner ihres sachlichen Werts, des moralischen und historischen Faktums entkleidet, verloren ihre absolute Bedeutung, gingen in die Einheit der Form über und kamen erst durch die Kraft der Form in dem ausdeutenden Betrachter wieder zum Vorschein. Die Sache scheint sehr einfach; ein Künstler konnte nicht anders verfahren. Aber das glückliche Resultat ist in diesem Fall, bei dieser Aufgabe, bei dieser Zeit und bei Menzel merkwürdig genug. Offenbar erleichterte ihm das Unbeteiligte, die relative Ferne Friedrichs des Großen, die naive Lösung. Doch sucht sich in unseren Tagen die erste Großtat eines Genies andere Wege. Wir sind zu gewohnt, den Künstler an den entscheidenden Stationen seines Daseins in der Nacktheit seines Willens kämpfen zu sehen, als daß uns nicht jede Fessel an die Historie, sei sie auch noch so locker,

wie eine bedenkliche Hinderung der Eigenart erscheinen müßte. Menzel ist aber nie eigenartiger gewesen. Allenfalls wäre die vollkommen freie Interpretation des Themas, der Verzicht auf jedes Eingehen auf die zu illustrierende Geschichte, verständlich, wobei dem Betrachter überlassen bleiben konnte, aus vagen Beziehungen das allgemein Menschliche herauszulesen. Viele haben sich auf diese Art aus der Affäre gezogen. Menzel hielt sich, so lehrt wenigstens der Augenschein, an das Thema; seine Zeichnungen passen nur zu der Geschichte Friedrichs des Großen. Sie erscheinen wie im Stil der Zeit und sind durchaus Stil des Künstlers. Menzel ist kaum je freier gewesen. Er ging in eine abgeschlossene Vergangenheit zurück, band sich an sie, um unabhängig zu werden.

Freiheit, Eigenheit, Takt schmücken Menzels erste bedeutsame Schöpfung. Die Vereinigung ist so vollkommen und erfüllt so über jede gewohnte Erfüllung hinaus ihre Aufgabe, daß man zögert, ihn zu einer Kategorie zu rechnen, die in unserer Schätzung niedriger als Malerei und Plastik figuriert. Und doch läßt die Art der Vollkommenheit, mit der Menzel das Kuglersche Werk ausstattete, zumal wenn man der Art der Unvollkommenheit gedenkt, die andere Schöpfungsgebiete trübt, seine überwiegende Begabung für das Buchgewerbe mit aller Deutlichkeit erkennen. Er war ein Illustrator idealer Art. Man kann das trotz der Menge der anderen Früchte seiner Tätigkeit um so weniger übersehen, als der Illustrator die ganze Entwicklung des Künstlers — und zwar nicht zu seinem Vorteil — auch dann noch bestimmte, als Menzel längst aufgehört hatte, sich mit Büchern zu beschäftigen. Er brachte eine Anlage mit wie etwa Guys; dieselbe unverfrorene Betrachtung, dasselbe Autodidaktentum, nur durch den verschiedenen Kunstgrad der Rasse und das Temperament verschieden. Menzel war systematischer. Er vermochte sich an die vom

Text freigelassene Stelle weißes Papier zu halten, war kleiner an Gepräge. Guys malte selbst in winzigstem Format. Menzel, obwohl mit vielen Gaben des Malers ausgestattet, zeichnete selbst in der relativ größten Fläche; zeichnete für den Holzschneider, trug auch diese Fessel leicht; ja, die durch den Holzschnitt bedingte Struktur erleichterte ihm die Aneignung der Handschrift. Der Naturalismus, Menzels schlimmstes Laster, wurde dadurch geregelt und zur Tugend. Denn um die Zeichnungen selbst im kleinsten Umfang sichtbar zu halten, war eine starke Reduktion der Vorgänge auf charakteristische Striche nötig, und hier half ihm sein starkes Gefühl für Natur, seine instinktive Ehrlichkeit, daß die Striche der Erscheinung, nicht der Phrase, dienten. Das Kindliche, das alle erste Kunst beflügelt, ist für den ganzen jungen Menzel charakteristisch und trägt im Kugler eine, fast möchte man sagen, keusche Anmut. Die Anmut eines ernsthaften Naiven, der sich nichts merken läßt. Die Bilder strömen mit Leichtigkeit. Man hat nie das Gefühl des Mühseligen, das später der Meisterlichkeit beigemischt ist. Nichts Hergesuchtes, Erklügeltes stört den Eindruck. Die Allegorie, Menzels zweites Laster, bleibt auf Kleinigkeiten beschränkt. Er las das Buch in Bildern, und es fiel ihm nicht ein, die Bilder nach dem Willen des Geschichtschreibers zu wählen. Er dichtete in seiner eigenen Kunst fröhlich darauf los, erfand, benützte den Text als Rahmen, nicht umgekehrt. Er sah einen Friedrich, Kugler einen anderen. Nur das grob Geschichtliche verband die beiden Arbeiter, nicht dieselbe Empfindung

Die Lust am historischen Detail, Menzels drittes Laster, hält sich innerhalb der Erfindung, und darauf beruht das wichtigste der werttragenden Momente. Die Historie bleibt Märchen. Man glaubt dem Illustrator nicht auf Grund der geschichtlichen Treue, sondern auf Grund seiner Empfindung. Die Frage, ob Friedrich der Große so

war, meldet sich überhaupt nicht; so sicher wissen, sehen, empfinden wir, daß dieser von Menzel gezeichnete Friedrich so gewesen sein muß. Menzel malt eine Welt, in der sich alles mögliche organisch findet, auch Friedrich der Große; und weil die Welt glaubhaft ist, glaubt man an den Helden. Es ist die Art aller echten Kunst. So machte es Hogarth. Genau so malte Guys alles mögliche des zweiten Kaiserreichs, und es fehlt nur das Buch, das der Kaiserin Eugenie oder einer anderen Persönlichkeit gewidmet sein könnte; man würde die Heldin ebenso wahrscheinlich finden, weil die Pferde und Wagen, die Lakaien und alle anderen Dinge glaubhaft sind. Weil ein Typ im ganzen steckt, ein Lebensnerv, eine festbegründete Anschauung. Diese Anschauung ist von der, die der Geschichtschreiber zur Geltung bringen muß, grundverschieden, ja entgegengesetzter Art. Da wollen wir Gedanken, und wenn das, was den Maler reizt, dazwischen käme, würden wir den Schreiber einen dummen Gecken schimpfen. Vom Künstler wollen wir Gesehenes. Je glücklicher er seine Lust ins Äußerliche bannt, um so gelungener seine Illustration. Wenn er sich nicht selbst illustriert, ist das Buch nichts nutze. Daher muß hier, selbst wenn der große König noch größer wäre, seine Gestalt ohne Nimbus erscheinen. Jede Pose auf Grund des Gedanklichen würde schlechtes Theater werden, da uns in der bildenden Kunst die Voraussetzungen für das rein gedankliche Verständnis fehlen. Wir hören nicht die Worte, die dieser oder jener Held auf diesem oder jenem Geschichtsbild sagt, können sie nicht hören, müßten sie aber um so mehr hören, je mehr die Situation auf den einen Augenblick anspielt. Daher die Schwäche der bekannten Gattung. Menzel machte es anders. Friedrich bewegt sich als Kind, als Kronprinz, als König unter anderen Menschen und Dingen, teilt mit ihnen das organische Leben des Bildes und erscheint infolge einer sehr

natürlichen, von uns ausgehenden Übertragung unseres Eindrucks vor allem als Mensch unter Menschen. So wird die Geschichte groß. Man ahnt etwas von der Differenziertheit der Geschicke und empfängt eine Vorstellung des Niveaus, auf dem sich das Heldenhafte erhebt. Ist nun in uns der sachliche Begriff des Heldentums durch das Wissen von der Geschichte Friedrichs vorbereitet, so ergießt sich die Fülle der Bilder des Künstlers in die geistige Auffassung hinein, erhöht sie, erweitert und bereichert sie, läßt mehr Organe an der Erfassung teilnehmen. So macht uns die Kunst auf einem Umweg über das der Historie durchaus Abgewandte bildliche Schöne auch begeisterter für die Geschichte. Es ist etwas Ähnliches, wie die Vergrösserung der Zuneigung durch den gemeinsamen Genuß mit einem geliebten Menschen, ohne daß die Liebe die Selbständigkeit jenes Genusses aufhebt und als Ursache genommen werden kann. Wir projizieren unbewußt die Erhebung des einen Gefühls auf das andere und werden im ganzen reicher.

Menzel liebte, als er den Kugler machte. Er liebte seine Aufgabe mehr als seine Helden, deshalb gelang Friedrich so liebenswert. Die Objektivität, die man an ihm gerühmt hat, ist nicht die Mutter dieses Werkes, eher das Gegenteil. Menzel war damals so subjektiv, daß er durchaus nicht vermochte, seine Empfindung zu einer heldenhaften Pose zu personifizieren. Er personifizierte sich selbst in seiner Kunst, zeigte alle Seiten seines Wesens in einer Bilderreihe, die von Friedrich dem Großen handelt. Er war vielleicht durch ganz andere Dinge als die friderizianische Zeit begeistert, war überhaupt begeistert, in jenem für die Schöpfung unentbehrlichen Pubertätszustand; in dem sich alles, was der Künstler in die Hand nimmt, in Schönheit verwandelt. Er trieb seine Begeisterung in die vorliegende Aufgabe hinein, wurde hellseherisch für alles Sichtbare der Begebenheiten; nicht etwa, weil die Geschichte so war, sondern weil er so war.

Die Gleichzeitigkeit höchst verschiedener Gestaltungsarten des frühen Menzels und deren Gleichwertigkeit wäre ohne die Annahme des subjektiven Menschen nicht zu verstehen, und man begriffe ohne sie nicht die Wandlungen der folgenden Zeit. Menzels ganze Entwicklung ist die vom Subjektiven zum Objektiven und mußte bergab führen, weil jede Erhöhung der Potenz des Künstlers notwendig immer nur in der Erhöhung, Verbreiterung und Reinigung seiner Subjektivität bestehen kann.

In der Geschichte Kuglers trägt uns Menzels Überzeugungskraft über alle Mängel hinüber. Die Zeichnungen wimmeln von Ungeschicklichkeiten. Die Konspiration der Kinder mit der königlichen Mutter[1]) kann nicht primitiver gegeben werden. Die Gesichter sind mit ein paar ganz knabenhaften Strichen gemacht — namentlich die Königin kommt schlecht dabei weg — aber die Figuren sind so schlagend gestellt, daß sich deutlich der Reflex der Vorstellung im Geiste des Zeichners widerspiegelt und uns dahin bringt, das Ungelenke für notwendig zu halten. Etwas ähnlich Primitives steckt in der Darstellung der Geste, mit der die Schwester den Prinzen bittet, von seiner Flucht abzustehen[2]), und in der trotzigen Knabenenergie, mit der Friedrich sie anhört. Um keinen Preis möchte man hier das kaum angedeutete Interieur vermissen. Das bißchen Tapete, der Stuhl, die Kommode zeichnen eine ganze Welt, ohne die der Episode das Wesentlichste genommen würde. Was ich oben von der Mitwirkung des Nebensächlichen sagte, findet hier eine der vielen Bestätigungen. Man könnte behaupten, daß die Gedanken der beiden jungen Leute von der Kommode erzählt werden, so ungemein intim gibt sich der Zusammenhang zu erkennen. Da es sich um ein höchst harmloses Möbel handelt, kann ihm keine Symbolik die

1) Kugler S. 39. Ich zitiere immer die erste Ausgabe von 1840.
2) Kugler S. 57.

Bedeutung verleihen, sondern nur ein reines, genial erfaßtes Kunstmittel. Es ist eine bildhafte Konstruktion, die sich auf natürlichste Weise des Satzspiegels als idealen Rahmens bedient, oder die durch den Satz freigelassene Fläche mit sicherem Geschmack modifiziert und diesen Raum wie ein Baumeister schmückt. In dem Spaziergang Friedrichs und Voltaires vor den Kolonnaden von Sanssouci gibt das Verhältnis der Säulen zu den beiden Figuren und das schräge Gitter, das die Figuren gleichsam begleitet, die wesentliche Basis der Wirkung.[1]) In dem Arbeitszimmer machen die starken Vertikalen erst das köstliche Rankenwerk und die Silhouette des Tischs mit dem König möglich und geben diesem Filigran-Porträt den Reiz.[2]) Dieselbe Wirkung ist in der Tafelrunde[3]) zu größtem Reichtum ausgebaut. Nur scheinbar entsteht aus den amüsanten Physiognomien der tafelnden Herren das Anziehende des Blattes, während alles andere dem Laien als Beiwerk, fast entbehrlich erscheint. In Wirklichkeit ist es umgekehrt. Die geistreichste Tafelrunde vermag uns durch das, was ihren Geist in Wirklichkeit ausmacht, im Bilde nicht zu fesseln. Hier tritt an Stelle des Esprits der Dargestellten der Esprit des Künstlers, für den der Ausdruck der Gesichter nur ein Detail unter anderen ist. Ein räumliches, nicht psychologisches Detail. In unserem Fall ist es eine Ranke aus Gesichtern und Perücken. Die Gesichter lächeln genau so, wie der Kopfputz. Hier wie dort krümmt sich die Linie zu denselben Schnörkeln, die die untere Leiste des Blattes zusammensetzen. Darüber heben sich die geradlinigen schwarzen Flächen zwischen den Säulen, und auf die Säulen lagert sich als korrespondierende, obere Leiste, die wiederum aus gewellten Linien zusammengesetzte Corniche des Plafonds. Auch

---

[1]) Kugler S. 277.
[2]) Kugler S. 262.
[3]) Kugler S. 273.

diese obere Leiste lächelt in ihrer Art wie die Gesichter an der Tafel. Nur lächelt sie keinen Geist, sondern Lichter. Der Vergleich dieser Wirkung mit dem unteren Stück zeigt, daß auch hier die krausen Linien nur einem Spiel von Lichtern dienen, über das uns die natürliche Deutung hinwegtäuscht. So erscheint das Blatt schließlich als eine solche Kombination von Licht und Schatten, daß der Fläche die denkbar anmutigste Belebung erteilt wird. Ohne das große Schwarz, das aus den geöffneten Flügeltüren hereinströmt, wäre das Helle nicht schön. Das Farbige wird durch den Gegensatz erst bemerkbar — nicht als Mantel für den Gegenstand — und der Gegensatz wird schön durch die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Arten. Aus der Druckerschwärze gewinnt Menzel eine ganze Palette, die vom hellsten Weiß zum dunkelsten Schwarz geht und dazwischen alle möglichen Töne besitzt. Die Nuancen entstehen durch die engeren oder weiteren Striche, durch die Quadrierung, die Kombination von Wellenlinien, von Graden usw. Da dieses Schwarz-Weiß-System die Natur wiedergibt, oder besser weil das Natürliche des Kosmos, in dem wir leben, hier mit Vollkommenheit in den gleich organischen Kosmos eines individuellen Linien- und Farben-Systems übertragen ist, wo alles Sichtbare zur größeren Wirkung gelangt, weckt es die ästhetische Freude durchs Auge, und diese wendet wiederum, wie wir schon oben sahen, ihren Impuls auf unsere Erfahrungskräfte an und läßt uns schließlich das Bild zur Historie werden. Hält man diese Entstehungsgeschichte des Genusses fest, so folgt daraus die Notwendigkeit des Systems für jede Art bildlicher Darstellung. Was zuerst wirkt, ist logischerweise nicht die Bedeutung, sondern das Zeichen, in unserem Falle die Kombination der beiden Leisten mit der großen mittleren Fläche. Die Zusammenstellung frappiert uns, beunruhigt uns und schafft den günstigen Boden für die weitere Wirksamkeit der Zeichnung. Sie

ist das von vornherein künstlerisch gebaute Gerippe, das sich streng organisch mit allem Detailwerk bekleidet. Die Größe des Künstlers wird in der Stärke und dem Reichtum der Wirkungen beruhen, die er aus seinem Bau zu ziehen weiß. Ich nannte in meinem Buch über Böcklin das Material der Bauart Einheiten, deren Summe die Einheit ergibt, und bin gründlich mißverstanden worden, freilich am meisten von Leuten, denen nicht so sehr der recht bescheidene Grad notwendiger Intelligenz als der gute Wille zum Verstehen fehlte. Es haben sich sogar ein paar Stimmen gefunden, die überhaupt an der Bedeutung der Einheit zweifeln, sich einbilden, ich hätte mir da ein System eigens zurecht gemacht, um diesen oder jenen abzutun. Das kommt mir so vor, als wenn man einem Mathematiker vorwürfe, die Mathematik erfunden zu haben, um einen neuen Lehrsatz zu beweisen. Zu viel der Ehre. Die Lehre von den Einheiten ist schlechterdings die ganze Kunst, und friedliche Schreiber, die milde genug sind, mir allenfalls zuzugeben, daß die Einheit wohl etwas ganz Schönes und Braves, aber nicht die Hauptsache sei, sagen damit nur, daß ihnen an der Kunst nicht die Kunst entscheidend erscheine. Das ist ja auch in der Tat so bei uns, wo man immer an alles mögliche andere eher denkt als ans Sachliche, aber es ist deshalb noch nicht gerechtfertigt.

Menzels Schöpfung ist wie jedes Kunstwerk ein Beleg für die Lehre von den Einheiten und zwar im Positiven wie im Negativen, je nachdem er auf der Höhe seiner Kunst war oder nicht. Wir werden am Ende des Buches zu dem Resultat gelangen, daß genau das Entgegengesetzte dessen, das Menzels Größe bedingt, seinen Verfall hervorbringt; eine Tatsache, mit der wir rechnen müssen, weil sie da ist, die uns aber nicht die Freude an dem vielen Schönen der Schöpfung Menzels zu rauben braucht, das ebenfalls da ist und bleiben wird. Man

kann selbst die Nuancen der Wertung nach seinem Verhältnis zu der unumstößlichen Lehre genau bestimmen. Verlassen wir einen Augenblick den Kugler, um mit dem eben betrachteten Blatt der Tafelrunde das spätere Ölgemälde gleichen Vorwurfs in der Nationalgalerie zu vergleichen, eins seiner beliebtesten Bilder. Worin liegt der Unterschied? Aus der unteren Leiste des Holzschnitts mit den lächelnden Köpfen sind hier ganze Figuren geworden. Wir sehen jede einzelne Person deutlicher, zumal die an den Seiten Sitzenden, die vorher durch den Rand des Blattes abgeschnitten wurden. Jetzt ist Raum um die Tafelrunde. Sie steht durchaus als Zentrum im Bilde, das alle Details des behaglichen Rundsaales sehen läßt. Die Kronleuchter, die vorher nur von ein paar Reflexen der Lichter angedeutet wurden, sind jetzt genau als die schönen Modelle von Sanssouci kenntlich. Kostüm und Mobiliar wurden vervollständigt. Die Diener hantieren geschäftig hinter den Gästen. Durch die geöffneten Flügeltüren sieht der Tag hinein. So scheint alles ausgedehnter und genauer, und so ist es auch mit der Stimmung, die am Tische herrscht. Die Gespräche sind lauter, nicht nur weil sich die Zahl der Tafelnden vermehrt hat. Die Blicke hängen an den Lippen Voltaires, der soeben etwas sehr Interessantes zum besten gibt. Sein Gegenüber, Graf Algarotti, beugt sich weit vor, um besser zu hören. Die anderen, auch der König spiegeln alle Nuancen der Aufmerksamkeit. Wem es auf die Illusion der Wirklichkeit ankommt, wird nicht zögern, das Gemälde dem Holzschnitt vorzuziehen. Man erfährt hier mehr von dem Leben am Hofe Friedrichs oder glaubt wenigstens mehr zu erfahren; alles trägt das Gepräge unmittelbarer Tatsächlichkeit. Aber es wird manchem Nachdenklichen hier gehen wie dem Schaulustigen, der von weitem große Herrschaften miteinander reden sieht, ohne

zu hören. Wenn man nur wüßte, sagt er sich, was Voltaire gerade erzählt, oder was der behagliche Monsieur de la Mettrie dem Marquis d'Argens zu sagen hat, oder über was auf der anderen Seite die beiden jovialen Herren plaudern. Dies Bedürfnis wird immer stärker, je länger man sich bemüht, in das Innere des Bildes zu dringen, und wird natürlich immer weniger befriedigt. Wenigstens, meint man, sieht man einmal das Lokal, wie es wirklich war. Aber selbst diese bescheidene Zuversicht wird nicht beunruhigender Empfindungen Herr. Man lernt, daß der Kronleuchter so war, aber erschöpft nicht die Wissenschaft. Man möchte vielleicht das Original daneben haben, um zu kontrollieren, oder nimmt sich vor, bei dem nächsten Besuch von Sanssouci darauf und auf manches andere zu achten. Menzel erweckt nicht gerade den Zweifel, sondern seine Darstellung treibt den Betrachter zu irgend einer Tätigkeit. Alle diese Tätigkeiten aber, grundverschieden von den innerlichen, die aus großen Kunstwerken entfacht werden, entfernen den Betrachter von Menzel, anstatt ihn mit Menzel zu vereinen. Man hat nach gründlicher Betrachtung kaum noch Sehnsucht nach dem Bilde, möchte viel lieber Sanssouci selbst wiedersehen, oder ein Buch über Friedrich lesen, oder dies und jenes tun, was mit dem Gegenstande in Verbindung steht.

Damit soll nicht gesagt werden, daß dem Bilde jede Organisation fehlte. Es hat sogar eine Art von Zusammenhang, die dem Holzschnitt abgeht, oder wenigstens dem Betrachter nicht so stark auffällt. Nur beglückt dieser Zusammenhang nicht, weil er sich im wesentlichen auf Dinge bezieht, die wir sekundär nennen können, insofern, als sie erst durch die vollkommene Lösung mittelbar in Erscheinung treten dürften. Vorzeitig erfaßt, stellt diese Art von Zusammenhang die Lösung in Frage. In simplen Worten: Das Gemälde ist

mehr Genrebild in dem hinlänglich bekannten Sinne als der Holzschnitt. Der Kunstlose wird sagen: in dem Holzschnitt ist Abend, im Gemälde Tag; das eine ist gezeichnet, das andere gemalt. Oder er wird den Unterschied auf die Größenverhältnisse schieben. Das bedeutet so viel, als wollte man die intellektuelle Überlegenheit eines Menschen über einen anderen aus dem Vergleich der Haarfarbe oder der Körpergröße folgern. Das eine ist mehr Kunst als das andere. Das Gemälde enthält alles mögliche, was dem Holzschnitt fehlt, aber hat das eine nicht, das vor allem da sein muß und im vollen Umfang nur da sein kann, wenn der Künstler alle seine Kräfte darauf richtet: das System, das die Erscheinung trägt. Die Verminderung des Kunstwertes liegt nicht einzig an dem Ausschnitt des Gemäldes, nicht darin, daß im Ölbild die Verhältnisse ganz anderer Art sind als auf dem Holzschnitt, daß das Format dort nicht so glückte wie hier, daß die Figuren anders sitzen und die Wände anders gegeben sind. Aber sie liegt in allen diesen Dingen zusammengenommen. Jede Einzelheit könnte so sein wie auf dem Gemälde, und doch wäre es dem Holzschnitt ebenbürtig, ja vielleicht überlegen. Die schwächere Totalität dieser Einzelheiten zieht den Wert herunter, denn sie vollbringt nicht den rein ornamentalen Reiz des Holzschnitts. Ihn nannten wir das Lächeln der Dinge, bevor sie Bedeutung annehmen. In dem Gemälde Menzels bedeuten die Dinge nur, aber sie haben das Lächeln vergessen. Sie lachen. Das Stimmungsmäßige im psychologischen Sinne ist im Ölgemälde stärker, aber es vermag trotz seiner Stärke nie den unabwendbaren Werdegang des Genusses umzudrehen und ebenso schön im ästhetischen Sinne zu werden, wie es für die Augen kunstloser Neugier wirksam ist. Wir fühlen nicht den außergedanklichen, rein sinnlichen Impuls. Wir denken, bevor der Sinn von dem Schauen

berührt wurde. Vielleicht macht die Analogie den Zusammenhang deutlich, daß kein Nerv nach dem Gehirn melden und den Gedanken entfesseln kann, bevor er nicht durch eine Erschütterung an der Oberfläche zur Meldung aufgefordert wurde. Die Erzeugung der Erschütterung unserer dem Schönen zugekehrten Organe durch Gedanken ist eins der Mittel der Poesie. In der Malerei wird der Gedanke zum toten Buchstaben, der nie zur Leitung dienen kann, weil er nichts vom Wesen der Kunst enthält, sozusagen keine Angriffspunkte besitzt. Ihn trotzdem zur ersten Erschütterung benutzen, heißt also einen Umweg über Hieroglyphen nehmen, die den Sinn der Kunstwirkung nur aufzuhalten vermögen.

Eine Farbigkeit auf mannigfache Art, durch Verhältnisse von Linien und Flächen gewonnen, fanden wir in dem Holzschnitt der Tafelrunde. Sie wird in dem Gemälde vermißt. Hier machen die Farben im wesentlichen nur den Gegenstand, den sie schmücken, deutlich; malen nicht das Gemälde, sondern die historische Tafelrunde, malen mindestens ganz unvergleichlich geringer als die ungemein sparsame Palette des Holzschnitts. Sie müßten von Rechts wegen viel mehr vollbringen als das Schwarz-Weiß des Blattes, infolge des größeren natürlichen Reichtums der materiellen Bedingungen, unter denen der Ersatz der kleinen vom Handwerker nachgebildeten Striche durch die höchst persönliche Struktur des Pinsels allein eine Welt bedeutet. Da tatsächlich im Gemälde weniger erreicht wird, steht es unendlich tiefer. Menzel hat 1878, also fast dreißig Jahre später, dasselbe Motiv nochmals für den Holzschnitt gezeichnet und damit den besten Beweis geliefert, daß nicht etwa, wie mancher Laie glauben könnte, die „Technik“ seine Mängel bestimmte. Das Blatt entfernt sich am weitesten von dem ersten Holzschnitt und steht noch weit unter dem Gemälde. Alle Schwächen des Bildes, die Betonung

des Witzes auf Kosten des Ensemble, sind vergrößert. Auch hier wurde er nicht mit den ganzen Figuren fertig und verlor den Sinn für schöne Verhältnisse, der die Tafelrunde und viele andere Blätter im Kugler auszeichnet.

Dieser Sinn bringt es im Kugler zuweilen zu erschütternden Wirkungen. Ich kenne nichts Ergreifenderes als den alten kranken König im Sessel vor der Schloßrampe[1]). Und doch wird hier nichts von seinem Alter, noch von seinem Kranksein erzählt. Nur der Sinn für Verhältnisse vollbringt die Mitteilung. Die Säulen sprechen. Nichts als das Aufstrebende der großen Masse des Schlosses, das die wenigen anderen Dinge — mit ihnen die winzige Gestalt auf dem Sessel — weit überragt, ruft den Eindruck hervor. Die Historie tritt ganz zurück. Man erkennt den König kaum, schließt allenfalls aus seinem Kostüm, aus dem Dreispitz, aus wer weiß was für versteckten Kleinigkeiten. Es ist aber auch ganz gleichgültig, ob die Figur den König darstellt oder einen anderen. Vielleicht brauchte es nicht einmal ein Mensch zu sein. Ein Etwas auf dem Sessel hätte möglicherweise genügt. Ebenso wichtig jedenfalls als die paar den König darstellenden Linien, ist die Neigung des Weges nach dem kleinen Häuschen im Hintergrund zu und die zierliche Plastik mit der Laterne. Ja, mir scheint, der runde Deckel auf dieser Laterne ist bedeutsamer, als der Kopf des Königs, denn er befestigt ein Verhältnis der Höhenmaße, das den Bau entscheidet. Und noch nötiger als alles Einzelne ist das Nichts, die große, weiße Fläche, auf der sich die Fassade erhebt. Aus diesem Gegensatz entsteht in jedem Betrachter, auch in dem, der nichts von der Geschichte wüßte, das Gefühl der Einsamkeit, die Verlassenheit, die lediglich von einem isolierten Etwas, dem Sessel mit dem Menschen darauf, unterbrochen wird. Der Sessel allein modifiziert die Vertikale und

[1]) Kugler S. 615. Hier abgebildet.

schafft auf der sonst kahlen Erde eine gekrümmte Arabeske. Er steht genau da, wo die Unterbrechung so wirksam wie möglich wird, ohne im mindesten die Vertikale zu schwächen, und hat die dunkelste Farbe. Erkennt man nun in der stark gekrümmten Gestalt den greisen König, so strömt in den nur durch der Verhältnisse Spiel gewonnenen Rhythmus alle Macht der Deutung hinein, und nun sehen wir das Etwas auf dem Stuhl nicht mehr allein vor einer Schloßfassade, sondern ahnen die Einsamkeit des großen Friedrich im Alter seines Daseins. So wird also nicht die Kunst zum Illustrator, sondern bleibt eine unabhängige Erscheinung. Vielmehr illustriert unsere Deutung die Kunst. Auch wenn die passende Deutung fehlte, bliebe die Kunst als eigener Wert bestehen. Denn wenn nicht die Deutung mit Friedrich einträte, so käme eine andere aus dem reichen Besitz, dessen wir uns bedienen, um irgend ein vollkommenes Werk in Gedanken zu fassen.

Untersuchen wir näher, wie Menzel sich hier zu seinem Autor verhielt. Der Text besagt, daß Friedrich in seinem letzten Lebensjahre auf die grüne Treppe vor dem Potsdamer Schloß einen Stuhl bringen ließ und sich dort ausruhte. Einst bemerkte er, daß die beiden Grenadiere, die an jener Treppe Schildwache standen, das Gewehr scharf bei Fuß behielten, während er sich der Ruhe überließ. Er winkte einen von ihnen zu sich heran und sagte mit gütigem Tone: „Geht ihr nur immer auf und nieder. Ihr könnt nicht so lange stehen, als ich hier sitzen kann.“[1])

Die schlichte Form dieser Episode verfehlt im Texte nicht die Wirkung. Anekdoten großer Männer sind zulässig, soweit sie der Lebensgeschichte dienen und auf weitere, wesentliche Komplexe des Themas zielen. Der Schreiber hatte recht, die kleine Begebenheit nicht zu verschweigen. Man erkennt den alten Philosophen darin wieder, der sich zufrieden gab, nachdem er die Welt mit

[1]) Kugler S. 614.

seinen Taten aufgewühlt und neugeformt hatte, als einsamster Mann in seinem Lande zu sterben. Die Harmlosigkeit der Form verstärkt die Darstellung. Zu ihr gehörten unbedingt die einfachen Worte Friedrichs zu dem Grenadier. Sie sprechen deutlicher als jede ausschmückende Reflexion des Autors und lassen ganz im gefühlsmäßigen erklingen, was wir mit dem Gedanken erfassen.

Ein schlechter Illustrator hätte sich desselben Mittels bedient, statt ein neues zu erfinden, und gleichfalls den König im Gespräch mit dem Grenadier gezeigt, ohne zu bedenken, daß er auf diese Weise das Rätsel aufgab: was wohl seine sprechende Geste besagen wollte. Ein unlösbares Rätsel, solange der Leser nicht auf den Gedanken kam, den Text heranzuziehen. Alle schlechte Historienkunst macht es so. Sie malt Bilderrätsel, die keinen Kunstfreund interessieren und nur durch den Appell an das historische Wissen oder den Patriotismus eine scheinbare Lösung finden. Sobald das Wissen oder der Patriotismus also aufhören, hört die Kunst auf, selbst wenn wir annehmen wollten, daß sie dagewesen wäre. Sobald die Erinnerung an den gedanklichen Sinn der Legende verschwindet, entweicht die Wirkung der Zeichen. Solche Illustration ist also Eintagsfliege, weil von keineswegs stabilen Voraussetzungen abhängig; überflüssig, weil sie nur nachzubeten versucht, ohne das Organ für die Art zu besitzen. Menzel dagegen sieht von der Episode ab. Er gibt, was die Kunst kann, das Resultat der Episode, den sichtbaren Sinn der Worte: Ihr könnt nicht so lange stehen, als ich hier sitzen kann. Dieser Sinn verschluckt in unserer Empfindung den gleichgültigen Grenadier und alles andere Überflüssige und stellt sich gleich groß im Bilde wie im Texte dar. Und so erweist sich die Fähigkeit der Kunst, dasselbe Endresultat zu erreichen wie die Sprache, sobald sie sich ihrer eigenen Mittel ebensogut bedient.

DAS UNHISTORISCHE MENZELS

DIE Elemente aller Probleme der Kunst-Ästhetik werden erkannt, sobald man die einfache Entscheidung zu treffen weiß, ob die Kunst geben soll, was sie kraft ihrer Gesetzmäßigkeit kann oder was der Künstler zufällig weiß und kraft seiner Willkür geben möchte. Auch das vorliegende Problem steckt in dieser einfachen Erkenntnis. Menzel ist sich offenbar nie im vollen Umfange der Gefahr bewußt gewesen, die seine Laufbahn vom Anfang bis zum Ende bedrohte, weder als er ihr, zuweilen in der Jugend, siegreich widerstand, noch da er ihr unterlag.

Wir haben bisher nur wenige Blätter aus dem Kugler untersucht und in allen dieselbe sichere Unabhängigkeit des Künstlers gefunden, die gleiche Weisheit, die sich auf die Mittel der gewählten Kunst beschränkt und selbst da jede Verschleierung des natürlichen Wirkungsfeldes ablehnt, wo der Text große Versuchungen enthält. Der Widerstand gegen die Lockung, dem Prestige des Helden zu opfern, so große Anerkennung man einem jungen Menschen in Menzels Verhältnissen dafür spenden mag, verliert neben dem Sieg über die viel verwickelteren, internen Zumutungen der Aufgabe seine Bedeutung. Wir begreifen, daß ein so reiner Instinkt der groben Bestechlichkeit durch die Popularitätssucht nicht zugänglich sein konnte. Die gleiche schöpferische Kraft tritt in vielen anderen, fast in allen Holzschnitten des schönen Werkes hervor, und fürchtete ich nicht, den Leser zu ermüden, so würde ich noch vielerlei Variationen gelungener Lösungen zeigen. Ich begnüge mich auf das Schema zu verweisen, das schon aus den wenigen Beispielen hervorgeht. Es stellt den Triumph des Künstlers über den Historiker, die Reinheit seiner Ästhetik außer Frage.

Diese Tatsache läßt die Vorstellung, daß Menzel ganz unbewußt schuf, das heißt, nicht die hier angedeuteten

elementaren Erkenntnisse besaß, schlechterdings phantastisch erscheinen, und doch werden wir fast zu solcher Annahme gezwungen. Ich verstehe unter der Bewußtheit eines Künstlers hier die ganz normale Einsicht in die primitiven Wirkungsfaktoren, nicht etwa das virtuose Ausdeutungsvermögen vieler Meister oder gar die Fähigkeit wissenschaftlicher Formulierung, die manchen und zumal den größten Künstlern gegeben war, denen wir nicht nur unsterbliche Werke, sondern unsterbliche Gedanken über ihre und anderer Meister Werke verdanken. Der normale Grad dieses Bewußtseins muß Menzel anfangs versagt gewesen sein, soweit man seine gleichzeitigen Äußerungen über die Illustration Kuglers ernst nehmen will. Der Mangel darf selbstverständlich nicht um Nuancen unsere Schätzung des Werkes beeinflussen. Die Erkenntnis bringt uns aber den Menschen Menzel näher und findet mildernde Umstände für die nicht einwandfreien Seiten des Künstlers, mit denen wir zu rechnen haben werden.

Der unentbehrliche Dualismus von Zeichner und Historiker war Menzel durchaus nicht klar. Wie sehr er sich schon damals, als er die Geschichte Friedrichs des Großen illustrierte, als Historiker erschien, geht aus der Schlußbemerkung am Ende des Bandes hervor, in der er alle Quellen, deren er sich beim Zeichnen bediente, ausführlich zitiert.[1]) Nach diesem Bericht machte er

[1]) Den zahlreichen Anmerkungen geht folgender Passus vorher: „Im Interesse derjenigen Leser, welche von den in den Text eingeschalteten Darstellungen nähere Notiz nehmen wollen, fühle ich mich verpflichtet, zum näheren Verständnis mancher in denselben enthaltenen Einzelheiten, insofern diese nicht aus dem Texte selbst klar hervorgehen, folgende Nachweise zu geben. Zuvörderst ist ausdrücklich zu bemerken, daß ich, in betreff der Person Friedrichs II., Portraits aus allen Altersstufen vom vierten Jahre an, sowohl von gleichzeitigen Kupferstichen, als Ölgemälden, deren namentlich in den Königlichen Schlössern in und um Berlin mehrere befindlich sind, benutzt habe. Dasselbe gilt von denen anderer mehr oder weniger bedeutender Personen, welche in die Geschichte Friedrichs verflochten sind. Alles was der äußeren Gestaltung des Lebens, dem

alle seine Leute nach gleichzeitigen Portraits, hielt sich, wo er für seine Zwecke keine bildlichen Dokumente fand, an die Literatur, gab das Lokal nach der Natur oder, wo dies nicht anging, nach alten Plänen. Überlegt man die Fülle der Studien und sieht sich dann die Holzschnitte an, so kann man sich nicht des Staunens erwehren. Nicht vor dem Umfang der Quellenarbeit, sondern daß trotz solcher Arbeit so reine Kunst entstand. Es will uns nicht in den Kopf, daß alle diese Recherchen nötig waren, so frei, so leicht erfunden, so ganz und gar nicht im Geiste der von Menzel gegebenen Erklärung wirkt sein Werk. Das eben sei die Kunst, könnte man erwidern; diese Verarbeitung des Riesenmaterials zeige den Meister. Aber dabei denkt man immer an den Literaten, nicht an den Maler. Die Verarbeitung an sich ist auch beim Literaten bedeutungslos, wenn sich sein Resultat ganz unabhängig von dem Material hält. In Wirklichkeit aber wird man z. B. bei einem Geschichtschreiber sehr wohl die Quellen, aus denen er schöpfte, wiederfinden, sei es einzeln oder zu Erfahrungssätzen zusammengefaßt; und das Lob, daß er sein Material überwand, besagt, daß er das ursprünglich wahllos durcheinander Liegende an den rechten Platz wies und wirksam machte. In Menzel dagegen verschwindet das ganze Quellenstudium, nicht um sich im Resultate zu Erfahrungssätzen zu ver-

---

Zeitgeschmack und den mannigfachen Wandlungen desselben in Baulichkeiten, Geräten, Kostümen und allgemeiner Sitte angehört, beruht auf Studien charakteristischer Vorbilder, wie sich diese teils im Originale selbst, teils in Abbildungen oder urschriftlicher Überlieferung auf unsere Zeiten erhalten haben. Die Ansichten wichtiger Lokalitäten, namentlich die der königlichen Schlösser, sind fast durchgehends nach der Natur aufgenommen. Nicht mindere Sorgfalt ist auf die richtige Darstellung der militärischen Uniformen und ihrer verschiedenartigen Abstufungen verwandt, sowohl in betreff des Militärs auswärtiger Mächte, als vornehmlich in Rücksicht auf das preußische; für das letztere bot der reichhaltige Vorrat an Originaluniformen, der noch gegenwärtig in Berlin aufbewahrt wird, eine günstige Gelegenheit zum ausgedehntesten Studium dar.“ Darauf folgen die Angaben.

dichten, sondern es versinkt radikal. Denn was er wirklich davon benutzte, hat die Bedeutung eines winzigen Bruchteils. Etwas ganz anderes wird wirkend. Wo fände man im Kugler die Möglichkeit, die Wichtigkeit der nachgewiesenen Dokumente zu erhärten? Wo die Ähnlichkeit des Königs mit den „Portraits aus allen Altersstufen"? Um das nachprüfen zu können, müßte man mehr von dem Gesichte sehen, als Menzel gewöhnlich zeigt. Es gibt kaum zwei oder drei Bildnisse in dem ganzen Buch, die man auf Porträtähnlichkeit kontrollieren könnte. So ungefähr, sagt man sich wohl, mag Friedrich gewesen sein. So ungefähr war auch alles andere — oder auch nicht. Bei den Details der „Baulichkeiten, Geräte, Kostüme und allgemeiner Sitte" erscheint uns die Behauptung Menzels mehr als bedenklich, weil es uns durchaus nicht gelingt, genug solcher Details in der nötigen Präzision aus dem Buch herauszuholen. Nun versuche einer gar, die richtige Darstellung, „der militärischen Uniformen und ihrer verschiedenartigen Abstufungen" nachzuweisen, z. B. in den Darstellungen der Schlachten, wo man kaum ein paar schwarze Flecke sieht, und wenn man sich die Einzelheit herausschneidet, nicht sicher erkennt, ob man einen Menschen oder den Schwanz eines Pferdes erwischt hat.

Es liegt mir selbstverständlich fern, den guten Glauben Menzels anzutasten. Bei einem anderen könnte man annehmen, es handle sich um einen lustigen Spaß mit einem bornierten Verleger, der den jungen Künstler mit Dokumenten quälte und den der Zeichner dadurch hinters Licht führt, daß er alle Dokumente säuberlich notiert, ohne sie sich je angesehen zu haben. Bei Menzel ist solche Annahme unerlaubt. Es steht fest, daß er sich in seinem Register keiner Übertreibung schuldig machte. Es gab wirklich einen Menzel, der keine „günstige Gelegenheit zum ausgedehntesten Studium" versäumte und mit Notizbüchern gespickt war. Es gab

glücklicherweise damals noch einen anderen, der auf alle Stubenweisheit pfiff und fähig war, während einer halben Stunde in einem Trödlerladen alle nur erdenklichen Kenntnisse für seine historischen Begebenheiten zu sammeln. Unglücklicherweise ergriff der leicht Beschwingte vor der strengen Fuchtel des anderen nur zu früh das Weite.

Die Selbsttäuschung Menzels war keine Willkür. Sie sagte mit ihrer Mystifikation oder mysteriösen Halluzination die Zukunft voraus. So, wie er schrieb, hätte Menzel von Rechts wegen schon damals arbeiten wollen. Das Programm stand ihm klar vor Augen, und es gefiel ihm. Er konnte nur noch nicht, war noch zu jung, zu liebelustig, brannte noch zu sehr auf die eitle Welt des Traums und wiegte sich in kecken Gelüsten. Es kostet keine Mühe, dem jugendlichen Forscher schwere Sünden nachzuweisen. Soviel er von seiner Rekonstruktion hielt, wirklich solid ist nur, was er neu machte. Vor dem geschichtlichen Kriterium läßt die Nachbildung vielerlei zu wünschen übrig. Nur scheinbar sind die Zeichnungen im Stil der Zeit, soweit nämlich, als der Schein der Kunst notwendig ist. Das Barock bleibt auf Mobiliar und Kostüm beschränkt; die Empfindung aber, die Tendenz des Ganzen, kommt ganz und gar nicht aus dem 18. Jahrhundert. Das eine Mal, wo Menzel eine Watteau-Szene riskiert, verunglückt er und gibt eine schlechte Parodie.[1]) Die prangende Grazie war nicht seine Sache. Das Flötenkonzert, ein Vorwurf, wie ihn das Dixhuitième nicht besser träumen konnte, verfehlt er in der ersten Fassung,[2]) wo versucht wird, eine reiche, gesellschaftliche Szene im Geiste der Zeit zu geben. Er verliert sich ins Detail und fällt in alle Fehler der Überladung. Viel glücklicher wirkt das Konzert mit dem alten König, wo Menzel nur an die Musik dachte und den Vorgang auf die Haupt-

[1]) Kugler S. 118.
[2]) Kugler S. 275.

sache, die Spielenden, reduzierte.[1]) In dem gemalten Flötenkonzert aus dem Jahre 1852 ist diese Unmittelbarkeit recht verdünnt, wenn schon die Malerei hier noch am glücklichsten von allen Friedrichsbildern mit dem Holzschnitt konkurriert. Als Arrangement der Figuren steht das Gemälde diesmal sogar von allen Fassungen am höchsten. Es bezwingt die ungleich größere Anzahl von Personen und erhält dem Ganzen die ruhige Übersichtlichkeit. Nur fügt der Maler dem Regisseur der Szene zu wenig hinzu. Er verweist uns auf Einzelheiten. Die auf dem Sofa sitzende Prinzessin hat fast den zarten Reiz der pastellierten Modellstudie behalten.[2]) Menzel malte sie mit der Liebe, die der König der Schwester entgegenbrachte. Nur genügt diese Anmut nicht für das malerische Verhältnis der anderen Personen. In ihnen vermißt man das Arrangement der Farbe und der Töne, wie es die Ökonomie des Bildes verlangt, um der glücklichen Sachkomposition den höheren Reiz der koloristischen Komposition zu geben. Das generalisierende rötliche Licht ist mehr Notbehelf. Es tönt, ohne zu beleuchten, und läßt die Einzelheiten ohne organische Verbindung. Der künstlerisch Empfindende wird an dem Bilde trotz aller Vorzüge die sichere, alles umfassende Form vermissen. Im Vordergrund steht das Dokumentarische der Gesichter, des Kostüms und höfischen Anstands der Zuhörer des königlichen Spielers; Momente, die in dem Holzschnitt, so einfach er ist, vor wesentlicheren Eigenschaften zurücktreten. Schon die Tatsache, daß Friedrich hier den anderen Musikanten durchaus koordiniert erscheint, — Menzel stellt den König in den Hintergrund — zeigt die anders geartete Gesinnung des Künstlers. Er gab im Gemälde der Historie nach, während er im Holzschnitt sein Künstlertum

1) Kugler S. 596.
2) Nationalgalerie.

stärker betonte. Er legte im Kugler nicht die Frucht seiner vielen Quellenstudien nieder, sondern was er im gegebenen Moment empfand, und überließ sich mit sicherem Instinkt seiner höchst persönlichen Neigung.

So, zum Beispiel, hatte er zu Voltaire durchaus nicht das Verhältnis des Historikers, sondern des lockeren Karikaturisten. Kuglers beschränkte Auffassung des großen Philosophen treibt die Ablehnung nicht annähernd so weit, und daß Friedrich sein Verhältnis zu Voltaire nicht ironisch nahm, dürfte auch seinem zeichnenden Biographen nicht unbekannt gewesen sein. Menzel verspottet Voltaire schon auf dem ernsthaft gemeinten Porträt.[1]) Etwas näher kommt er ihm in der Tafelrunde,[2]) wo er mit einer Nuance den überlegenen Sarkasmus des Philosophen andeutet. Im Spaziergang[3]) wird Voltaire der philosophierende Magister und bei der Verbrennung des Akakia zum tollgewordenen Lakai.[4]) Auch in den Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen kommt er nicht besser weg.[5]) Der Historiker irrte. Menzel hielt sich an die populäre Auffassung, die in Voltaire so etwas wie einen niederträchtigen Kater oder Affen sah. Es war sein gutes Recht. Denn diese Auffassung stellt keine Zumutungen, die uns veranlassen könnten, dem Künstler den Rücken zu zudrehen. Sie rührt nicht an unumstößliche Erfahrungen, sondern übertreibt tatsächlich vorhandene, mindestens in unserer Einbildung bestehende Meinungen. Daß sie vor einer tieferen Kenntnis der Geschichte

---

1) Kugler S. 127.
2) Kugler S. 273.
3) Kugler S. 277.
4) Kugler S. 281.
5) In dem Neudruck bei R. Wagner von 1882, Bd. IV, S. 170, zu dem Bruch Friedrichs mit Voltaire, wo der Philosoph wie ein fluchender Slowake geschildert wird. Selbst auf dem Totenbette, der folgenden Zeichnung desselben Bandes, hat ihm Menzel nicht ganz die Ironie erspart.

nicht standhält, hindert sie nicht, ihrer Einfachheit wegen, für die bildliche Darstellung geeignet zu sein; ja, sie dient aus diesem Grunde dem Künstler viel besser als jede andere, selbst die gerechteste Schätzung Voltaires.[1])

Friedrich der Große ist dagegen ungemein sympathisch, und die Kunst Menzels zeigt sich in der Art, wie er die Sympathie erweckt. Die Fähigkeiten, auf die mit gravitätischem Ernst am Schlusse der Geschichte Kuglers verwiesen werden, hätten ihm nie erlaubt, die Absicht des Künstlers zu erreichen. Was nützen die hundert dort aufgezählten notorischen Versatzstücke, wo nur der das Menschliche fassende Impuls entscheidet. Als ob Goethe den Faust mit den Retorten des Studierzimmers oder mit dem Topf der Hexenküche gemacht hätte! Wenn Menzel, wie er vorgab, das Hunderterlei seiner historischen Rumpelkammer beachtet hätte, wären immer nur Einzelheiten entstanden. In Wirklichkeit bediente er sich entgegengesetzter Mittel und scheute sich auch in der Behandlung des großen Königs nicht, gerade mit dem Unhistorischen zu wirken. Wir deuteten schon einmal an, daß der Geschilderte durchaus nicht der große König sein mußte. Mit Nuancen, wie sie nur dem fein besaiteten Künstler gehören, sucht Menzel immer wieder das Weitere, Allgemeine der Stimmung zugrunde zu legen. Jeder Knabe, dem sehnsüchtige Gedanken durch den Kopf gehen, liegt so zusammengesunken und schaut ins Weite wie der junge Prinz am Stamm des Baumes.[2]) Jedem passiert der Streit mit dem Vater, den Friedrich durchmachte. Menzel geht dem tragischen Konflikt nicht auf den Grund und vermeidet jede Ahnung der Katastrophe, die tatsächlich, wie Kugler feststellt, über dem Haupt des

[1]) Die nähere Begründung dieser Anschauung folgt im letzten Kapitel, wo ich Menzels Stellung zu der Karikatur untersuchen werde.

[2]) Kugler S. 47.

Prinzen schwebte. Sein Humor gibt dem Konflikt einen leise possierlichen Anstrich und dadurch eine Kritik des Vaters und des Sohnes, die nicht delikater gedacht werden kann. Wie köstlich ist die Bibelstunde des bigotten Königs mit dem erbaulichen Pfaffen und den frömmelnden Dienern geschildert, die Langeweile der Königin und das Spitzbubenspiel zwischen den durchaus nicht beteiligten Geschwistern.[1]) Noch in der Vignette mit den Köpfen des Feldpredigers und des Prinzen,[2]) als dieser glaubte, der Geistliche solle ihn auf die letzte Stunde vorbereiten, überwiegt der Humor. Menzel sagte sich, das war in Wirklichkeit alles nicht so schlimm, und legte diesen Gedanken in das pfiffig gutmütige Perückengesicht des Predigers. Es war aber tatsächlich wirklich so schlimm wie möglich, und das wußte Menzel so gut wie Kugler und wie jeder Zeitgenosse, der sich mit der preußischen Geschichte beschäftigte. Des Prinzen Leben hing an einem Faden, und er verdankte es nicht seinem Vater, sondern dessen Räten und den Mächten. Die Geschichte ging zum Glück gut aus, und weil dem so ist, besaß Menzel die logische Möglichkeit, dem Vorgang seine Darstellung zu geben. Äußerte ein Dichter, der aus Friedrich dem Großen ein Drama machen würde, dieselbe Auffassung, so geriete er leicht in die Gefahr, sein Problem zu harmlos zu nehmen. Brächte der Historiker solche Gedanken in die Öffentlichkeit, so würde man ihm mit Recht empörende Geschichtsfälschung vorwerfen. Für die Kunst Menzels dagegen, im Rahmen der einmal gewählten Art des Vortrags, war die naive Anschauung die einzig richtige, weil sie sich so plastisch, wie Menzel zu sein vermochte, geben ließ. Das Vollendete des Vortrags treibt die Kontrolle in Sphären, wo ihre Einwendungen nicht laut werden.

[1]) Kugler S. 41.
[2]) Kugler S. 81.

So macht es Menzel im Kugler mit jedem Vorwurf Überall überwiegt das Subjektive über die Geschichte. Friedrich erscheint als junger König in der ganzen Keckheit der Jugend. Er bleibt der Prinz bis in seine reifen Jahre, und diese Betonung des Jugendlichen verschafft einen tatsächlichen Einblick in die Psychologie der Spannkraft Friedrichs. Das Prinzliche wird nachher zum einsamen Mann, und erst dadurch erwächst das Königliche der Erscheinung. Der umgekehrte Versuch: erst den Nimbus, dann die Größe zu geben, wäre vergebliches Bemühen und nur einem Stümper in den Sinn gekommen. Der Zusammenhang der menschlichen Größe mit der Größe des Künstlers, den wir später noch deutlicher finden werden, wird hier, so harmlos der Ausdruck erscheint, treffend angedeutet. Daß Friedrichs Königtum nicht von Gottes Gnaden war, sondern von einem bedeutenden Menschen herkam, hat Menzel in seiner Art wahrhaft historisch erwiesen.

Eine große Rolle spielt in den Holzschnitten die Wiedergabe der Bewegung. Menzel hätte darauf verzichten müssen, wenn ihm an der historischen Einzelheit lag. Denn — seine Behauptung in allen Ehren — es gehört viel guter Wille dazu, in diesen Schilderungen das Objekt seiner Studien zu erkennen. Die vielen Schlachtenbilder im Kugler geben das Gewimmel von Soldaten, nie die Einzeltat. Dagegen erwächst aus den kleinen Zeichnungen sicherer der Eindruck des Kampfes als aus den riesigen und bestens verproviantierten Panoramas der vulgären Schlachtenmalerei. Menzel hat die einzige Form gefunden, mit der solche Gegenstände bewältigt werden können. Er beobachtete die charakteristischen Bewegungen, die im Gewühl immer wieder vorkommen, ob es sich um Spanier, Engländer oder Preußen

handelt, und verzichtete auf alles andere. Zumal da, wo die Massen auf einem einzigen Plan dargestellt werden können, trifft er verblüffende Wirkungen. Mit wenigen, an sich difformen Flecken gibt er einen Blick auf die wogende Masse. Weniger gelingt ihm die reguläre Perspektive. Menzel war weder früh noch spät, und später immer weniger, glänzender Raumkünstler im Sinne der Alten. Wir werden die Gründe dieser eigentümlichen Erscheinung zu untersuchen haben. Im Kugler finden sich einige ganz grobe Schnitzer gegen die Perspektive.[1]) Sie entstehen namentlich da, wo die gewählte Einheit zu groß ist. Menzel ist nie glücklicher, als wo er sich auf die kleinste Fläche beschränkt. Das gilt nicht nur im allgemeinen und drückt den Vorrang des Illustrators über den Maler aus, sondern gibt auch innerhalb der Illustrationen dem Kleinsten den Vorzug. Nichts geht über gewisse Vignetten, die mit einem Nichts von Strichen eine weit reichende Sensation andeuten. So die skizzierte Reiterattacke[2]) oder die Nachtkämpfe bei Hochkirch[3]) oder die Schlachtvignette mit dem Abmarsch der russischen Armee[4]) — ein wahres Wunder künstlerischer Handschrift — oder, ein Menzelscher Chodowiecki perlenhafter Feinheit: der vierspännige Wagen mit dem gefangenen Kronprinzen, der langsam an der Lämmerherde vorüberfährt.[5]) Wieder muß man zumal bei diesen Blättern an Guys denken, so abseits er liegt; viel mehr als an irgend einen Vorgänger Menzels auf dem engeren Gebiete der Illustration, der im einzelnen ähnlicher erscheint. Beider Erfindungsgabe bewegt sich auf an-

---

[1]) Vergleiche namentlich die mißglückte Perspektive der Leibgarde, Kugler S. 522. Auch der Marsch auf S. 355 ist nicht ganz überzeugend.

[2]) Kugler S. 410.

[3]) Kugler S. 401 und 402.

[4]) Kugler S. 392.

[5]) Kugler S. 67.

nähernd gleichem Niveau. Ein ganz aus erster Hand schaffender Künstler erfand die Holzschnitte, nicht ein Illustrator im gewöhnlichen Sinne. Man kann ihn ebensogut einen Maler nennen. Er beherrscht die Kunst, ohne Pinsel zu malen, ohne Farben farbig zu sein, die alle geborenen Künstler besitzen. Mit demselben empfindenden, gar nicht reflektierenden Spürsinn, mit dem Guys seine Flecken verteilte und aus solchen Flecken Legenden dichtete, machte Menzel seine Bildchen. Die Formen sind ganz verschieden. Menzel dichtet anders, hört auf andere Töne, aber hört wie Guys als Musiker, nicht als Phonograph. Die Anschauungen sind sich gleich, gleich poetisch, gleich künstlerisch. Beide machen es auf dieselbe Art, überlassen sich dem klugen Mittel des naturfreudigen Autodidakten. Und weil sie's so machen, sind die Resultate so verschieden. Der alte Strichel-Holzschnitt ist schon lange in Verruf gekommen, er wirkt altmodisch, man muß immer eine gewisse Übersetzung vornehmen. Das fällt bei Guys fort. Jedes Blatt des Franzosen verrät auf den ersten Blick den Menschen mit ungeduldigen Nerven von heute. Und trotzdem wirkt dieser Menzel nicht weniger modern; so neu wie wenige moderne Künstler Deutschlands, modern wie alles ganz auf sich Gestellte, wie Guys. Die Resonanz ist geringeren Umfangs bei dem Deutschen, es klingen nicht so viel Dinge mit. Guys trug instinktiv alles bei sich, was die gleichzeitigen und folgenden Franzosen besaßen. Er ist artistischer, Menzel ist einfacher. Der Deutsche neutralisiert einen Teil seiner Wirkung durch den Holzschnitt, aber wirkt dadurch volkstümlicher. Die Beschränkung einer so eminenten Darstellungskraft auf die Illustration eines ganz populären Stoffes scheint nur die Vorzüge des Künstlers zu steigern und macht ihn gesetzter, behaglicher. Man hat trotz der Überlegenheit des Meisters den Eindruck,

daß er damals so zeichnete, wie es ihm behagte, ohne Anstrengung, und man gelangt zu der Erkenntnis einer sehr hohen Norm, der eine in unseren Zeiten seltene Mitteilbarkeit gegeben ist. Er hat nicht das Waghalsige der monumentalen Figuren des Guys, ist nicht so einzigartig, aber wirkt gerade durch diese breitere Basis und seine weitere Dienstbarkeit wertvoll. Es ist Volkspoesie, wie sie nicht vornehmer gedacht werden kann.

Darin liegt schon eine Ausdehnung des Rahmens, auch in Hinsicht auf den Gegenstand. Menzel hat kein Spezialgebiet, und es wäre unnatürlich, wenn er es hätte. Die ganze Natur gehört ihm. Der Mensch spielt darin nicht die spezifische Rolle der französischen Modelle. Der Apparat ist objektiver, gelassener, ohne eine Spur von Schärfe und dekadenter Empfindung. Es versteht sich fast von selbst, daß man im Kugler Landschaften findet. Menzel hat nicht nötig gefunden, in seinem Register zu erwähnen, wo er sie hernahm; z. B. die Landschaft mit dem Baum im Vordergrund und dem Schnitter im Getreide, mit dem Dorf im Hintergrund;[1]) oder das überschwemmte Gelände mit den Silhouetten Friedrichs und seiner Begleiter.[2]) Er fand sie da, wo er in Wirklichkeit alles fand, was die Kuglersche Geschichte und seine gelungenen anderen Werke wertvoll macht: in der Natur.

Hier schöpfte Menzel auch die besten Blätter seiner Illustration zu den Werken Friedrichs des Großen. So die reizende Landschaft mit dem galoppierenden Kurier,[3]) oder die mit der ganzen Ursprünglichkeit des Erlebnisses geschilderte Szene mit dem Kind, das ins Wasser gefallen ist, dem der Retter nachspringt;[4]) oder die drei trauernden Frauen auf der Parktreppe.[5]) Solche Blätter wirken

[1]) Kugler S. 131.
[2]) Kugler S. 577.
[3]) In dem Neudruck bei R. Wagner (1882), Bd. I, S. 26.
[4]) Bd. II, S. 74.
[5]) Bd. III, S. 128.

wie glückliche Nachklänge des Hauptwerkes. Die Intimität der Kugler-Illustrationen findet auch hier zuweilen ihre Sprache; in dem Speisezimmer in Potsdam,[1]) in einigen Portraits, zumal dem köstlichen der Marquise de Pompadour mit dem glänzend erfundenen Rahmen;[2]) in einigen Szenen, vor allem der mit den beiden Neugierigen, denen der Galeriediener den Inhalt des Schrankes mit den Fürstenmänteln erklärt usw.[3]) Aber solche Blätter sind selten, und das ganze Werk enthält kein einziges, das sich den besten der Kuglerschen Geschichte zur Seite stellen läßt. Der Grundzug der in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstandenen Serie unterscheidet sich trotz des ähnlichen Stoffgebiets sehr merkbar von den vorhergehenden Illustrationen. Diesen ist eine freie dichterische Kraft eigentümlich, die, wie wir sahen, die Bedingungen der Aufgabe glänzend erfaßt und mit reinen Kunstmitteln, mit den Wirkungen des Lichts oder der Farbigkeit, mit der Schönheit der Verhältnisse zum Ziele gelangt. Eine Illustration, die mit Mathematik wirtschaftet, die nur aus der besten Verwendung des Schwarz und Weiß Legenden hervorbringt und der Geschichte eine unendliche Vergrößerung in das rein Menschliche verleiht. Diese höhere Legende zerflattert in den folgenden Arbeiten. Die Punkte, auf die sie sich auch hier aufbauen könnte, schwanken hin und her. Die Zeichnung ist erst Illustration, dann Kunst, nicht umgekehrt wie im Kugler, und diese Umdrehung bringt Menzel um das Geheimnis. Er wird Virtuos. In den Werken Friedrichs des Großen findet sich kein Fehlgriff des Autodidakten, nichts Linkisches; trotzdem geht die Vorherrschaft des Formalen immer mehr verloren. Schon wimmelt es von

[1]) Bd. III, S. 126.

[2]) Bd. III, S. 144 oder „Der französische Prediger", Bd. IV, S. 151.

[3]) Bd. III, S. 138 oder „Der alte Lord-Marschall im Rollstuhl", Bd. IV, S. 167.

Allegorien. Es gibt äußerst geistvolle darunter. Die Interpretation der französischen Ästhetik Friedrichs durch die Gegenüberstellung der Parthenos und einer Barockgruppe ist gut erfunden.[1] Man kann nicht schlagender beweisen. Aber der Beweis sagt alles von dem Witz und Scharfsinn Menzels, nichts oder unverhältnismäßig wenig von seiner eigenen Kunst. Auch der Einfall, die Sehnsucht des Kriegers nach den heiteren Festen des Friedens durch ein paar schwere Reiterstiefel zu zeigen, aus denen schlanke Maskengestalten entsteigen, deckt reizend den Gedanken.[2] Aber wo ist die Form, die solche ebenso leicht verfliegende Allegorien zum weiterlebenden Symbol zu wandeln vermöchte! Alles das ist lehrreich und verrät einen ungemein beweglichen Denker. Aber der Ungelehrte, der den Kugler machte, war größer. Er dachte lange nicht so fein, aber dachte so, daß die Form den Gedanken aufnahm und noch genug hatte, darüber hinaus uns zu fesseln. Kein Witz vermag zu erzählen, was alles an gemalten Witzen in dem Lächeln der Tafelrunde steckt, wo nicht nur die Lippen der Menschen, sondern alles, was um sie ist, beitragen, die Aufgabe zu unterstützen. Dies Lächeln regt höhere Organe in uns an, als irgend eine gezeichnete Allegorie vermöchte. Bei dem Menzelschen Esprit bleiben wir so unbeteiligt, wie in noch gröberem Sinne bei der Lektüre eines Witzblatts. Möglicherweise freuen wir uns daran, und wer wäre nicht für jede Freude dankbar! Aber wer möchte nicht seine Freuden wählen! Feiner organisierte Menschen werden da, wo sie ein herrliches Gedicht erwarteten und einen hübschen Witz finden, verstimmt sein, trotzdem die Posse gut war, trotzdem sie lachen. Die Liebe zum Schönen identifiziert nicht ihre Ansprüche an die Kunst mit solchen unterirdischen Erregungen.

[1]) Bd. III, S. 101.

[2]) Bd. III, S. 103.

Der Umschwung vollzieht sich merkwürdig rasch. Wenige Jahre trennen den Kugler und die Holzschnitte zu den Werken Friedrichs. Man hat das Gefühl, als sei Menzel in dieser Zeit sehr schnell gealtert. Aber er näherte sich nur seinem Programm, wurde bewußter. Stände am Ende seiner Illustrationen zu den Werken Friedrichs auch ein Register, das alle Anspielungen aufdeckte und ihre Berechtigung ergründete, so hätten wir uns darüber nicht mehr lustig zu machen. Was ihm schon im Kugler vorschwebte und, nur weil es ihm mißlang, diesem Meisterwerk die keusche Schönheit läßt, wurde in den folgenden Arbeiten immer besser erreicht und gibt ihnen den apokryphen Wert. Hier verhärtet sich Menzels Verhältnis zur Historie. Die theatralische Geste, mit der Friedrich, zu dem Zuschauer blickend, seinen Offizieren die Generalprinzipien überreicht,[1]) kommt im Kugler nicht vor. Der Moment wird präzisiert, nicht erweitert. Was von dieser Präzisierung zu halten ist, wurde oben untersucht und wird noch wiederholt zur Sprache kommen.

Als Menzel für Kugler zu arbeiten hatte, war er harmloser. Mag sein, daß ihm die wenig persönliche Färbung des Autors die größere Freiheit ließ. In den Werken Friedrichs des Großen versuchte er der Persönlichkeit des Autors Rechnung zu tragen und gehorchte vielleicht bindenderen Vorschriften. Die blumenreiche Sprache des königlichen Schriftstellers trieb ihn zu Bildern, denen man die Herkunft von der Literatur nur zu sehr anmerkt. Der schlichte, volkstümliche Künstler geriet sogar in die Versuchung, antikisierende Anspielungen zu übertragen. Menzel und die Antike! Die einzige Möglichkeit, bei solcher Kombination nicht zu kurz zu kommen, lag in der Karikatur. Diese Möglichkeit versagte ihm sein Respekt.

Was Menzel später noch als Illustrator geschaffen hat, hält keinen Vergleich mit den ersten Werken aus. Die

[1]) Bd. IV, S. 184.

Tusch- und Federzeichnungen zu Kleists „Zerbrochenem Krug“ aus dem Jahre 1877 sind mürbe und zahme Genrebildchen, in denen nur die Schwäche des jungen Menzel wieder erscheint. Daß sie den Geist der Dichtung ganz verkennen, folgt mit Notwendigkeit aus ihrer matten Empfindung. Kuglers Geschichte enthält genug, um diesen Ausfall zu verschmerzen. Nicht sie allein umfaßt die Jugend Menzels; wir haben eine Menge schöner Werke nicht viel späterer Zeit in anderer Fassung. Wohl aber finden sich in keinem Werke gleichviel Zeichen einer natürlich sprossenden Empfindung. Wir werden glänzendere Bilder finden, vor denen das Erstaunen über den plötzlichen Umfang des Genies fast den Genuß beeinträchtigt, so unverhofft ist die Gabe. Im Kugler sehen wir Menzel wachsen und empfangen den Wunsch, ihn auf allen Wegen zu verfolgen. Man ahnt das Schönste und genießt die Ahnung mit.

Mag man mit Recht die Historie Menzels Feind nennen; die Tatsache, daß er den Kugler illustrierte und dabei einen Wert offenbarte, den die vorhergehenden Arbeiten nicht ahnen lassen, stimmt uns notgedrungen milder gegen den Feind. Wir müssen, so scheint es wenigstens, annehmen, daß ohne den Auftrag eine glänzende Seite Menzels nicht zum Vorschein gekommen wäre. Daher bleibt noch immer die Frage offen, warum dem Meister hier eine offensichtliche Neigung förderlich wurde, die ihm nachher zum Nachteil ausschlug. Ich hoffe der vorbereiteten Lösung dieser Frage in den folgenden Kapiteln näher zu kommen. Sie beschränkt sich nicht auf den Illustrator, sondern kommt in allen Schöpfungsarten wieder. Da die Scheidung dieser Arten die Grundzüge Menzels immer deutlicher erkennen läßt, sei mir erlaubt, zunächst an der Einteilung der Werke in Illustration, Zeichnung und Malerei festzuhalten.

Sie hat natürlich nicht mit des Meisters Stellung zur Geschichte, sondern lediglich mit seiner Stellung zur Kunst zu tun und hängt mit der ganzen Eigenart seiner Entwicklung zusammen.



DER ZEICHNER

MENZELS FAVORITIN

MAN sollte annehmen, daß der Reiz des persönlichen Vortrags, selbst bei der peinlichen Sorgfalt, mit der Menzel seine Holzschneider überwachte, in den Zeichnungen deutlicher zum Vorschein kommen müsse. Hundert Dinge drängten sich bei den Holzschnitten zwischen Künstler und Form. Eine fremde Hand verwandelte das Korn des Bleis und den glatten Zug der Feder in winzige Striche. Die Rücksicht auf Papier und Druckerschwärze, auf den Satzspiegel und nicht zuletzt den Inhalt des Buches ließ unbedingt viele wesentliche Seiten des Künstlers zurücktreten. In der Zeichnung ist er ganz frei. Er hat tausende von Blättern nur zu seinem Vergnügen gemacht. Wir werden daher hier am sichersten die Untersuchung seiner Eigenart weiter treiben können.

Dafür spricht schon das Prestige Menzels. Man kennt ihn eigentlich nur als Zeichner. Wenn man sonst von einem zeichnenden Künstler spricht, pflegt man an alles andere mitzudenken, was derselbe Künstler auch machte, und betrachtet die Zeichnung als ein Vorstadium zu den anderen Dingen. Daher unterschätzt man heute die Zeichnung, sobald es sich nicht um Illustratoren handelt, und bei denen wiederum drückt die Vervielfältigung auf den Wert des Originals. Früher war es anders. Schon die Tatsache, daß sich so viele Handzeichnungen der alten Meister erhalten haben, beweist die Schätzung der Zeitgenossen. Man wäre in Verlegenheit, wollte man nur eine einzige Sammlung von Handzeichnungen unserer Zeitgenossen von ähnlicher Vollständigkeit nachweisen, wie es deren so viele von alten Meistern gibt. Der Grund ist einfach. Man zeichnet heute weniger. Der Maler zeichnet in der Art der Alten überhaupt nicht mehr. Früher war der Umriß in Blei oder Feder eine entscheidende Phase des künftigen Gemäldes. Dem Pinsel

fiel mehr eine ausführende als schöpferische Rolle zu Farbe und Auftrag bereicherten nur das lineare Gebilde und verwischten oft den persönlichen Reiz des ersten Entwurfs, den wir heute noch in vielen Museen neben den Gemälden bewundern. Das 17. Jahrhundert veränderte diesen Entstehungsprozeß, noch mehr das 18., am entschiedensten unsere Zeit. Alle Modernen, die konsequent dem Malerischen dienen, vertrauen dem Pinsel den ersten Entwurf an und können normalerweise nicht anders verfahren. Die Gemeinsamkeit der Materie war eine Grundbedingung der außerordentlichen Züchtung, der die moderne Malerei entsprang. Nur dadurch, daß der Maler sich zwang, mit keinem anderen Mittel als Pinsel und Farbe zu denken, erreichte er die innige Anschmiegung des Ausdrucks an die Form, die Möglichkeit, sich zu malen, d. h. seine Empfindungen mit dem notwendigen Grad von Stärke auf die Leinwand zu bringen.

Aber es gibt Ausnahmen besonderer Art; nicht nur die selbstverständlichen der Künstler, die sich von dem normalen Wege der Malerei fernhielten und einen Weiterbau der besonders linearen Komposition versuchten, wie Ingres; auch die auffallenderen der Maler, die sich im übrigen durchaus der typischen Entwicklung anschließen. Unter den Franzosen haben wir in Millet einen Zeichner par excellence, der, ohne die bewußte Stilmethode der Archaisten zu benutzen, im Umriß des Bleis oder der Kohle auf Papier sehr viele, wenn auch nicht alle Eigenschaften seiner Begabung zur Geltung brachte. Unter den Deutschen sind die Beispiele häufiger. Man kann in der älteren Generation auf hundert gelungene Zeichnungen noch nicht ein annähernd gleichwertiges Bild rechnen. Bei den Klassizisten und Nazarenern wird der Unterschied oft drastisch. Die Zeichnung ist sachlich, erfüllt die Absicht des Künstlers; das Bild läuft auseinander und zieht krampfhaft Dinge herbei, die das Ursprüngliche

in Frage stellen. Menzel gehört zu einer ganz anderen Art. Die Zeichnung der Klassizisten und Nazarener ist vergleichsweise zeitlos. Ihr Eklektizismus nimmt auf dem Papier die denkbar sympathischste Form an, aber verschwindet nie. Was wir persönlich daran nennen, ist mehr der primitive Spiegel einer rein menschlichen Eigenschaft als ein Vorzug des Künstlers. Es gelangt — von wenigen Ausnahmen abgesehen — nicht so vollkommen in die Form, daß man ohne die Beziehung auf eine zufällige Ideengemeinschaft die Autoren greifbar bestimmen könnte. Wir werden von keiner Formlosigkeit abgestoßen, aber auch von nichts angezogen, das auf uns den Eindruck neuer notwendiger Lösung machen könnte. Menzel dagegen ist vor allen Dingen eine Neuheit in der deutschen Zeichnung und darin viel mehr Revolutionär als auf anderen Gebieten. Denn während sich die Betrachtung des Malers, wie wir sehen werden, an sehr wenige Dinge halten muß, um die Selbständigkeit festzustellen, und mehr die Möglichkeiten als die Realisierung einer neuen Kunst erkennt, ist der Zeichner en bloc allen Deutschen dermaßen überlegen, daß er in seinem Vaterlande wie Gulliver in Liliput erscheint. Die Durchschnittsleistung Menzels, wie sie in der ungeheuren Masse seiner Blätter zutage tritt, erfüllt sicher nicht die Ansprüche eines vornehmen Kunstfreundes. Man will mit Recht mehr, als Menzel im allgemeinen gab. Aber diese Kritik wird erst nach der Anerkennung eines Niveaus möglich, an das vor Menzel nicht gedacht werden konnte, und das, selbst wenn man die besten Werke der Gegenwart aus allen Nationen heranzieht, jenen Grad von Vollkommenheit behält, der mit Vergleichen nicht ausgelöscht werden kann. Mit dem Nachweis seiner Vorzüge und Schwächen erreicht man nur, die Abnormität der Erscheinung des Künstlers noch deutlicher zu machen.

Menzels ganzes Künstlertum wird durch das, was er mit Papier und Bleistift auszudrücken vermag, fast erschöpft. Würde man diesen Teil wegnehmen, so blieben von dem umfangreichen Werke nur Fragmente übrig. Auch die Geschichte des Menschen Menzel wäre ohne die zahllosen Zeichnungen kaum zu verstehen.

FAMILIEN-PORTRAITS

DIE Geschichte beginnt mit den ersten Blättern des Knaben, die der Nachlaß zutage gefördert hat, und zwar setzt sie sofort mit aller Entschiedenheit ein. Es sind Blätter aus dem Jahre 1828. Da war also Menzel, der am 8. Dezember 1815 geboren wurde, zwölf Jahre, normalerweise heißt das so viel wie Tertianeralter; damals wohl sogar noch weniger. Es ist so lange her, daß man sich fast genötigt sieht, auf die Veränderungen der Menschheit seitdem Rücksicht zu nehmen. Daß in diesen Zeichnungen bereits sehr viel Seiten Menzels stecken, braucht uns weiter nicht zu wundern; auch die Kinderzüge anderer Künstler sagen die werdende Art voraus. Das auffallende ist, daß sie gar nichts vom Kinde verraten. Die Bleistiftbildnisse des Zwölfjährigen sind in der korrekten Kalligraphie eines Deutschen der Zeit gemacht, der mit Licht und Schatten zu arbeiten und Ähnlichkeiten zu schaffen weiß. Das 1828 datierte männliche Bildnis des Nachlasses traf sicher das Modell. Das Erstaunliche der Leistung geht weit über das Auffallende des Talentes hinaus. Die Gelassenheit, mit der der Natur gefolgt wurde, verblüfft viel mehr als die Kunst, die dazu gehörte. Diese hat nichts gerade Besonderes. Wer den Autor nicht kennt, wird das Blatt für das Werk eines ausgewachsenen, bescheiden begabten Künstlers halten. Dagegen ist die Reife eines Jungen, der so arbeitet, ganz anormal. Man fragt sich, wie der Knabe aussah, der die Hand des Vaters im selben Jahre zeichnete. Welcher Knabe kommt überhaupt auf solchen Einfall. Kinder, die ihrem eigenen Antrieb folgen, malen Gesichter von bestimmtem Ausdruck, mutige, furchtsame, lustige und traurige Menschen, und geben mit Vorliebe Zusammenhänge; wie der eine Junge den anderen haut, wie sie zusammen auf der Schulbank sitzen und den Lehrer

ärgern oder im Versteck gestohlene Zigarren rauchen. Das Talent verrät sich in der Erfindung, mit der das Kind die Bilder seines Alters wiedergibt. Dieser kindliche Anfang fehlt im Werke Menzels, weil er dem Leben des Menschen fehlt. Wir wissen von frühzeitigen Sorgen; der Vater zog den Jungen zur Arbeit. Aber auch das erklärt noch nicht das Blatt mit der Hand. Jeder andere hätte zuerst das abgebildet, was der Vater machte. Menzel zeichnet die Hand, die Haut, die Finger, das Schabmesser zwischen den Fingern und den Anfang des Ärmels. Vergleicht man mit solchen Blättern „Künstlers Erdenwallen", das erst 1833 erschien, so ist man versucht, einen Irrtum in der Datierung anzunehmen. Die Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen sind kindlicher als die zwölf Jahre vorher entstandenen Blätter.

Diese Differenz ist das auffallende. Der Knabe Menzel fing die Kunst wie ein erwachsener Dilettant an, mit korrekten, neutralen Naturstudien. Jeder Künstler fängt mit dem Kinde an und muß so anfangen. Das Kindliche ist nicht die Kunst, aber das unentbehrliche Medium des Künstlers, der Spieltrieb. Aus ihm allein werden nicht nur die notwendigen psychologischen Voraussetzungen der Künstlertätigkeit gewonnen, sondern derselbe Trieb verbürgt auch die objektiven Existenzbedingungen der Kunst, nämlich die notwendige Übertragung der Natur mit ihrer Kausalität auf ein unabhängiges Feld, wo alle Erscheinungen ein neues Dasein erhalten. Was den Künstler interessiert, ist dasselbe, was das Kind reizt: das Bildmäßige, das Spielen mit der Erscheinung zum Zweck einer Absonderung. Unser frühester Instinkt richtet sich in der großen Welt eine kleine ein. Die Puppenstube, oder was sich Kinder aus Stühlen und wer weiß was zusammenbauen, entspringt nicht der groben Selbsttäuschung über die Wirklichkeit. So dumm ist kein Kind, die Puppe für

einen Menschen, den Bruder für ein Pferd, den Stuhl für eine Mauer zu nehmen. Es wünscht damit, darin, dahinter zu spielen, und zu wirken, dem keimenden Organisationsvermögen ein bildsames Medium zu schaffen. Der Künstler baut aus der gleichen Sehnsucht seine Bilder. Er bleibt immer Kind im Optimismus seines Eroberungsdranges, in dem freien Verzicht auf materielle Tatsächlichkeit, in dem Stolz, kraft seiner Phantasie zu herrschen; wird Mann in der Bereicherung und tieferen Durchdringung des Spiels, in dem Bewußtsein des dem Kinde Unbewußten; wird weise und stark in der Erkenntnis der Bedeutung seiner Eroberung nicht nur für seine Seligkeit, sondern fürs Wohl der Allgemeinheit.

Menzel hebt sich von dieser elementaren Anschauung schon als Knabe in aller Schärfe ab, und wir werden immer wieder das Problematische seiner Schöpfung in demselben Moment erkennen: er sträubt sich gegen das Spiel. Wir finden unter den Tausenden von Zeichnungen die allermeisten von der Art des frühen Blattes mit der Hand des Vaters; natürlich unendlich verbessert, von einer Genauigkeit der Beobachtung, die dem Knaben entgehen mußte, reicher im Detail, sicherer in der Form. Menzel erwarb sich eine solche Geläufigkeit in der Handhabung des Bleistifts, daß er seine Zeichnungen einfach niederschrieb, wie ein anderer mit der Feder einen Satz notiert. Alle diese Zeichnungen sind reizvoll. Wenn man jemandem, der Menzel nicht kennt, ein beliebiges Blatt zeigte, würde er sofort einen ganz originellen Künstler erkennen und daran seine Freude haben. Auch noch an dem zweiten und dritten. Bei dem tausendsten aber würde er anfangen, unruhig zu werden, verwundert über die absolute Identität der Form; und zeigte man ihm dann das ganze Werk, so ginge die Verwunderung schließlich in Unzufriedenheit über, und das letzte Resultat wäre eine fast feindselige Stimmung gegen den

Autor. Trotzdem war keines der Blätter schlechter als die ersten, die demselben Betrachter gefielen. Man könnte also dem Ungeduldigen den Vorwurf machen, daß er an seiner Abneigung selbst schuld sei, nicht Menzel. Denn wenn die Art vollendet ist, darf die Wiederholung dem Autor nicht als Mangel angerechnet werden. Vielmehr, könnte man vermuten, handelt es sich hier wahrscheinlich nur um die natürliche Übersättigung des Betrachters, die bei Überanstrengung des Aufnahmevermögens selbst den Genuß der größten Meisterwerke in Frage stellt. Aber dieser Schluß ist verkehrt. Ich setze eine große Energie voraus, die, aufgeregt durch das merkwürdige Phänomen Menzels, zwischen Begeisterung und Ärger schwankend, zur Klarheit gelangen will. Ihm fällt schon in der ersten Zeichnung ein schwer zu formulierender Mangel auf, den er neben der Bewunderung wie einen geheimen bohrenden Stachel empfindet. In den tausend Köpfen, den unzähligen Fragmenten jeder nur erdenklichen Art, ist immer etwas, das den Betrachter anzieht: die Gesundheit eines sicheren Instinktes, dessen Lockung man anfangs nicht zu widerstehen vermag. Und gleichzeitig erfährt man eine immer stärkere Zurückweisung, wird von der Nichterfüllung eines Versprechens entmutigt, das fast schon realisiert schien. Es wäre verwegen, zu behaupten, Menzels durchaus aus dem Realen in das Material übertragene Form sei keine Kunst, habe nicht mit allen echten Werken wesentliche Eigenschaften gemein. Dafür gibt der Bleistift zu sichtbar eine neue, immer nur mit Menzel zu bezeichnende Materie, macht zu vollendet das Relief der Natur zu einem Ornament auf dem Papier, reizt das Auge mit dem organischen Spiel zwischen Licht und Schatten. Es fehlen keine elementaren Eigenschaften eines Kunstwerks. Der Mangel liegt vielmehr in dem geringen Grad des Vorhandenen. Diesen vermögen

wir nur durch den Vergleich zu bestimmen. Die typische Menzelzeichnung der späteren Zeit streift von weitem an Rubens. Das Barock ist nicht greifbar, versteckt sich sogar zwischen geraden Strichen, und doch läuft die Weichheit der Modellierung darauf hinaus. Man möchte Menzels Form ein ernüchtertes Barock nennen. Darin liegt schon eine Andeutung des Mangels. Die Nüchternheit kämpft mit dem freien Trieb des Künstlers, der uns in einem Rubens nur deshalb entzückt und zu den vielen segensreichen Wirkungen des Kunstwerks drängt, weil er alle darstellbaren Seiten des Künstlers unverhohlen darbietet, und weil aus diesen Seiten eine vollständige und durch nichts anderes zu ersetzende neue Art des Menschlichen, eine neue Vorstellungswelt entsteht. Die Welt ahnen wir in Menzel, aber gelangen nicht in sie hinein. Seine Nüchternheit treibt die Welle, die wir in jeder Zeichnung spüren, auf unwirtliche Gestade und schreckt uns in dem Moment, wo die Welle zur Masse werden und das Auge das Meer, d. i. die neue Welt, erblicken müßte, mit einem kalten, novellistischen Detail oder einem unüberwindlichen naturalistischen Fragment. Daran bleiben wir haften. Der Leitungsprozeß hält auf halbem Wege an. Wir erschauen nur, wohin wir etwa mit der Art gelangen müßten, und halten uns für benachteiligt, weil sich das Reich des Schönen nicht ganz erschließt. Es liegt an dem Nichtspielen Menzels. Er ernüchtert sich auf halbem Wege und läßt uns stehen. Daß er die Fortsetzung vermöchte, ist unzweifelhaft. Er würde uns nicht immer wieder anziehen, wenn wir die Möglichkeiten seiner Vollendung nicht greifbar vor uns sähen, und wenn uns nicht Menzel in der Zeichnung und auf allen anderen Gebieten ganz vollendete Dinge gegeben hätte.

In einer verhältnismäßig sehr geringen Anzahl von Zeichnungen hat Menzel alles erfüllt. Sie unterscheiden

sich von der Masse dadurch, daß man sie durchaus nicht auf Grund der Eigentümlichkeiten des überwältigend größeren Teils des Werkes als von der Hand Menzels erkennt. Mindestens stehen sie so abseits wie die besten Illustrationen zum Kugler abseits von den anderen Arbeiten dieser Art. Sie sind bis zum gewissen Grade untypische Menzel und waren für die Fachleute und für das Publikum bis vor wenigen Jahren kaum vorhanden. Die Zeit ihres Entstehens fällt nicht in die erste Jugend, sondern im wesentlichen in die vierziger Jahre und später. Sie sind über eine geraume Spanne anscheinend willkürlich verteilt. Um mit einer Zwischenstufe zu beginnen, die den schroffen Gegensatz zu dem Gros der Zeichnungen vermeidet, erinnere ich zuerst an einige Portraits, wie das 1842 datierte der Mutter des Künstlers, aus der Sammlung Krigar Menzel, oder das vor kurzem in den Besitz der Nationalgalerie übergegangene ähnliche Frauenbildnis. Beide sind kleinen Formats und mit unendlicher Sorgfalt gemacht. Jedes Fältchen am Kleid der Mutter ist exakt gegeben. Man freut sich dessen, weil man trotz aller Genauigkeit nicht von dem Detail erdrückt wird. Es ist mehr da. Die Frau steht mit ihrem ganzen Leben vor uns. Ein Enthusiasmus zeichnete nicht nur ihr Kleid, das reizende Gesicht und die Hände, sondern sorgte für den intimen Zusammenhang, festigte die Details, zog sie zusammen und gab der ganzen Figur die überraschende Stabilität. Eine gewisse Straffheit ist dieser Art von Zeichnungen eigentümlich, zumal der Mangel an jeder Nuance von Barock. Die Art erinnert ein wenig an Franz Krüger und übertrifft ihn um dasselbe Stück, um das Menzel Chodowiecki überragte. Krüger ist gleich intim, gleich schlicht, aber hat nicht den Reichtum des Äußerungsvermögens Menzels. Später ändert sich das Verhältnis. Auch bei den Studien zu dem Krönungsbilde fällt uns Krüger ein, aber diesmal

vermag der größere Reichtum Menzels nicht die vornehmere Art des Vorgängers zu ersetzen. Krüger vereint in den Hunderten von Portraits mit der Ähnlichkeit den Charme einer liebenswürdigen Empfindung. Es sind viele recht langweilige Herren darunter, doch wüßte ich kein Blatt, das die Mängel Menzels zeigte. Diese scheinen mehr in einem Zuviel als Zuwenig zu liegen. Was bei Krüger so angenehm berührt, ist die taktvolle Zurückhaltung in der Schilderung, eine Leichtheit der Behandlung, die dem Objekte nicht das Recht gibt, sich über den Autor zu stellen, auch wenn er den hochgestellten Modellen noch so viel Respekt oder Aufmerksamkeit schuldet und sich noch so bescheiden äußert.

Der Geist Krügers ist auch in den kleinen Ölbildern Menzels aus den vierziger Jahren lebendig, den Interieurs mit der Familie beim Lampenlicht. Trotz aller Verschiedenheit der Mittel, die sich in der skizzenhaften Art der Bildchen zu erkennen gibt, erinnern sie an die saubere Ökonomie Krügers in dem reizenden Zimmer mit dem Prinzen August, der Nationalgalerie. Dann verschwindet die Intimität aus den Zeichnungen Menzels oder versteckt sich wenigstens, um wieder einer Menge banaler Dinge Platz zu machen, und plötzlich, vierzehn Jahre später, bringt Menzel das schönste Blatt des ganzen Kreises hervor, die Familie am Klavier.[1]) Die Zeichnung ist eine von denen, die die Ausnahmestellung der ganzen Art feststellen. Man überlege, wie anders Menzel sonst um diese Zeit — das Jahr 1856 — und vorher und nachher zeichnete, denke an die Breite seiner Striche und die wuchernde, die Formen verwischende Weichheit der kohligen Flächen. Der Autor der Familie am Klavier ist wohl derselbe Mensch, zudem hat er sich selbst mit porträtiert. Man kann die Art unterbringen, aber möchte glauben, sie sei einem andern,

[1]) Sammlung Martini, Berlin.

reicheren, edleren Bewußtsein Menzels entsprungen, als die gewohnten Dinge. Das Auge sah hier nicht weniger scharf als in den anderen Zeichnungen, es ist vielmehr schärfer, denn die Erscheinung steht unvergleichlich prägnanter vor uns. Wohl aber hat die Wirklichkeit weniger mitgewirkt als die Empfindung, oder vielmehr, das gewohnte Auffassungsvermögen vermehrt sich um eine aus der rein menschlichen Erfahrung Menzels quillende Zutat, die der Erscheinung ein höheres Dasein verleiht. Darin liegt der Unterschied: die Daseinssphäre dieser seltenen Zeichnungen deckt sich nicht mit dem gewohnten Genre Menzels, obschon alle Wirkungsfaktoren sonst dieselben sind. Sie hat nicht das Ephemere, das trotz des stärkeren Realismus den anderen Werken anhaftet, entsteht vielmehr aus einer Verdichtung der anderen Sorte.

Nicht zufälligerweise beschäftigen sich Menzels beste Blätter mit seiner Familie. Keine bewußte Sentimentalität ist daran schuld; denn sie sind nicht weniger sachlich als die übrigen. Der Grund liegt vielmehr darin, daß Menzel hier notwendigerweise in die Lage kam, sich Zeit zu nehmen. Denn nichts fehlte ihm sonst so sehr als die Zeit, sich so intensiv mit den Dingen zu befassen, daß sie aus dem gewohnten Provisorium in den höheren, ausgedeuteteren, des Meisters Kraft würdigeren Zustand der Vollendung gelangten. Dasselbe Provisorium findet sich, mehr oder weniger ausgestaltet, in dem Schöpfungsprozeß aller Künstler. Kaum gelingt dem ersten Einfall die Konzentration, die alle Momente aufs äußerste spannt und sofort das Werk mit aller Pracht umgibt. Oft hat die endgültige Form eines Gedichtes mit der ersten Niederschrift nur drei Worte gemein. Beim Musiker ist die erste Idee vielleicht ein einfaches Motiv, das erst durch die Variationen bedeutend wird. In allen Künsten wird eine gewisse Zutat schon durch das materiell notwendige Durcharbeiten im

Material, das selbsttätige Bedingungen zuführt, gegeben. Die Größe des Künstlers wird sich in dem Wahlvermögen äußern, das aus allen beim Durcharbeiten nach und nach entstehenden Möglichkeiten die beste nimmt, d. i. die knappste und reichste. Daß dieser Teil der Schöpfung nicht mit dem Anfang zusammenfällt — auch wenn sich bei genialen Menschen die Teile unter Umständen in Sekunden abspielen — liegt auf der Hand. Der Anfang ist immer materieller Art, neigt zur Natur, weil er ihr am nächsten steht, zeigt notwendig fragmentarischen Charakter. Was dazu kommt, ist eine gleichzeitig ausdehnende und zusammenziehende Tätigkeit. Sie gelingt nur durch ein Geläufigmachen des Vorwurfs im Geiste und besteht einmal im Ausbau des Falls (des Motivs, der Idee) mit allen die Form ergänzenden Einzelheiten; dann in der Befreiung des Falls von der Schlacke, die ihm aus seiner weltlichen Herkunft anhaftet; in der Entfernung alles Zufälligen und Entbehrlichen, das geeignet ist, die Form zu schwächen. Man kann Menzel vorwerfen, daß er in den meisten Zeichnungen den Schöpfungsprozeß überstürzte. Die Ansätze waren immer genial, tauchten in das Formale ein, aber wurden nicht von der konzentrierenden Kraft durchdrungen. Bevor dies „Finishing“ bei dem einen Vorwurf möglich wurde, hatte die Hand schon den nächsten vor. So kam er dazu, sich mit seinem Provisorium, das man keineswegs etwa mit dem Begriff der Skizze verwechseln darf — wir werden darauf später beim Maler zurückkommen —, zufrieden zu geben. Und da jede Zeichnung die Momente, die geläutert, gereinigt, verstärkt werden könnten, deutlich sehen läßt — sonst würden wir gar nichts davon haben —, kommt im differenzierten Betrachter jenes Gefühl der Unruhe und Unbefriedigung an die Oberfläche. Es ist nicht Undankbarkeit oder Verständnislosigkeit, sondern im Gegenteil, die Quittung

für die Darbietung einer angefangenen, unser Genußvermögen anlockenden, aber nicht vollendeten Schöpfung.

Bei den Blättern, die sich mit der Familie beschäftigen, zog der Künstler aus dem Vorwurf eine ganz natürliche Hilfe. Er brauchte den Eindruck nicht zu notieren wie sonst, wenn ihn das Erstaunen über das gesehene Bild zu augenblicklicher Niederschrift drängte. Die vier Menschen auf dem erwähnten Blatt besaß er, er hatte sie um sich, lebte intensiver mit ihnen als mit dem beliebigen Ereignis, das ihm im Kaffeehaus oder auf der Straße zwischen die Finger lief; erlebte sie, liebte sie und konnte daher mehr von ihnen geben, als von den tausend Erscheinungen, mit denen sich seine Neugier vergeudete. Er schuf, ging in die Tiefe, erschöpfte. Das ist nicht etwa durch Ableitungen, aus der Bedeutung des Gegenstandes, sondern an der rein formalen Behandlung zu merken. Wenn man sich das Kunstwerk als den Griff eines genialen Menschen in formlose Materie darstellt, so sieht man, daß Menzel hier tiefer griff als sonst und den Griff besser überlegte. Es genügt, den wohlgeordneten Reichtum der Töne zu verfolgen, die Variierung der Farbe von der hintersten Figur angefangen bis zur vordersten, den glänzenden Einfall, die scharfwinklige Klaviatur, von der sich die rundlichen Büsten abheben, zur Bereicherung des Linienspiels zu benutzen. Jede einzelne Figur ist mit der Sorgfalt gemacht, die wir in der Zeichnung der Mutter fanden. Des Bruders Gesicht trägt den offenbar durchaus gewohnten Ausdruck. Man vergleiche ihn mit dem Ausdruck irgend eines der vielen Studienköpfe Menzels. Die Natürlichkeit ist dieselbe, aber wie epidermal erfaßt scheint sie in den gewohnten Köpfen im Vergleich zu diesem ganz ausgedachten Gesicht, in dem die Natur scheinbar getrieben wird, sich auf sich selbst zu besinnen, um alles Sichtbare sehen zu lassen. Die Erfassung geht

tiefer, ist reicher und zugleich unendlich knapper. Schon in der Andeutung der Haltung des Kopfes scheinen psychologische Aufschlüsse über den Bruder zu stecken. Nur die Verschiedenheit der Haltung klärt uns über die Frauenfiguren auf. Doch gleitet der Blick über alles das hinweg, genießt die Erkenntnis nur als Ahnung, die Physiognomie der Dargestellten nur als Schmuck und sammelt sich in dem Räumlichen des ganzen Blattes. Die guten Zeichnungen Menzels sind tiefer — nicht im Psychischen, sondern im Räumlichen — als die anderen. Hier wirkt die Form wie krause Willkür, dort rundet sie sich zu einer ganz geschlossenen Erscheinung. Und weil dem so ist, finden wir auch nur in den besten Zeichnungen die sogenannte psychische Tiefe, die man an Menzel sonst vermißt. Sie rührt lediglich von der gelungeneren Modellierung, der sichereren Perspektive und der strafferen Ordnung des Farbigen her.

Ein paar solcher intimen Interieurs gibt es auch unter den Radierungen. So die Dame am offenen Fenster, mit dem Kanarienbauer,[1]) und vor allem der kostbare Druck „Im Familienzimmer“,[2]) den Menzel für unvollendet erklärte. Man hat vor solchen Zeichnungen von Ingres gesprochen. Aber die Ähnlichkeit beschränkt sich auf das Zeitkostüm und sekundäre Dinge. Man könnte aus demselben Grunde viele Zeichner derselben Zeit mit Ingres verwandt finden, z. B. die jungen Hamburger Speckter, Milde usw. Zu dem Kostüm tritt noch eine gewisse in der Zeit begründete Sparsamkeit mit dem Material, die bei den Hamburgern sogar weiter geht, und vielleicht der Rest des Einflusses des Klassizisten-Portraits. Alles das sind Äußerlichkeiten. Menzels

---

[1]) Im Katalog von Dorgerloh Nr. 1381.

[2]) Nicht im Dorgerloh. Figurierte in der Ausstellung der Nationalgalerie als eins der schönsten Stücke der Sammlung J. Lessing, Berlin (Katalog der Ausstellung Nr. 5686).

und der Hamburger Familienzeichnungen gehören allenfalls in einem sehr weit gegriffenen Kreise zusammen, in dem der Berliner Meister als Herrscher seiner Mittel, die Hamburger als begabte Autodidakten, nicht ohne einen Anflug von Dilettantismus erscheinen. Ingres kann man unmöglich in diesen Kreis mit hineinziehen. Mit ihm verglichen, vermischen sich die Unterschiede zwischen den anderen. Er steht auf einer ganz anderen Seite. Was Menzel mit den Schattierungen von Flächen zu erreichen sucht, baut Ingres mit einer Linie. Er schattiert vergleichsweise überhaupt nicht. Sein Umriß hat eine solche Macht des Ausdrucks, daß gleichzeitig das Innere scheinbar von selber mit entsteht. Nuancen genügen zur Ergänzung. Menzel wirkt dagegen durchaus flächig. Der Raum singt in den Zeichnungen Ingres', und die Form ist immer monumental, d. h. ganz und gar Form, ohne Reste einer Beschreibung. Die Linie windet sich selbst da, wo sie der unentbehrlichen Realität dient — und wo täte sie's nicht bei den aus nichts gemachten Zeichnungen? — zu einem Rhythmus von souveräner Schönheit. Menzel erzielt seine Bewegung durch vorsichtiges Ausfüllen. Ingres gibt einen Punkt haarscharf abgewogen auf dem makellosen Papier — es ist das Auge. Der gehauchte Teil einer Rundung gibt den Nasenflügel, eine Wellenlinie den Mund, drei spinnewebendünne Striche die Hände, ein halbes Dutzend ähnlicher Fäden das Kostüm usw. Und doch steht das Porträt in voller Körperlichkeit vor uns, ja, die Pracht der Modellierung scheint hier gewaltiger als in den berückenden Gemälden des Meisters.

Es ist wichtig, den prinzipiellen Unterschied zwischen Menzel und Ingres zu erkennen, um Menzel gerecht zu werden. Was Ingres einen diametral entgegengesetzten Rang verleiht, ist die vollkommene Beherrschung der Antike. Eine durch viele Generationen filtrierte und

von ihm mit allen nur erdenklichen Mitteln, mit einem weitsichtigen Eklektizismus wirkend gemachte Tradition gab ihm die letzten Möglichkeiten der Modellierung im klassischen Geiste; die Fähigkeit, mit einer Berührung des Fingers die Fläche zu schmücken. Menzel ist darauf angewiesen, sich seine Form langsam zurecht zu tasten, und entbehrt selbst in seinen glänzendsten Blättern des Flüssigen einer ganz gehorsamen Schönheit. Noch in dem vorher erwähnten Familienblatt spürt man den Rest eiserner Mühe. Wo die Konzentration auch nur um ein geringes nachläßt, wie in den meisten anderen Zeichnungen, wird die Vollendung vermißt, und das verblüffende Geschick bewahrt die Gestaltung nicht vor dem Formlosen. Nur die ganz ungehemmte Empfindung Menzels, die Beteiligung des ganzen Wesens an der Arbeit vollbringt die Schönheit. Menzel besitzt nicht, er muß sich jedesmal den Sieg neu erkämpfen. Ingres erscheint demgegenüber viel vorteilhafter ausgerüstet, und man vermag in groben Umrissen zu erkennen, wie anders sich in ihm der Wille der Persönlichkeit äußert. Die berühmte Zeichnung mit der Familie Forestier — auch zwei Männer und zwei Frauen, die sich um ein Klavier gruppieren — hat im ersten Augenblick vieles gegen sich, was Menzels Familienbild auszeichnet. Die Stellungen sind Porträtposen, die Regie ist konventionell; das In-sich-gekehrte der Figuren unseres Meisters, seine gespannte Konzentration sucht man vergebens. Statt dessen herrscht ein ganz leichter Konversationston. Aber diese Behandlung läßt von den Dargestellten dieselben intimen Seiten sehen, die Menzel an den seinen zeigt. Wir erkennen die Natur in allen und zwar noch feineren Nuancen, und dazu tritt eine von der Begebenheit ganz befreite Form, lichter, sicherer, verklärter als in dem Blatte Menzels, und läßt uns das Konventionelle

und alles, was man sonst dagegen sagen mag, als unwesentlich empfinden. Der Mangel an tieferen psychologischen Beziehungen erscheint uns hier ebenso als Vorzug wie in den ruhigen Posen der Aldobrandinischen Hochzeit, und wir erkennen, daß auch das aus dem Gemütlichen gewonnene Argument in die Kategorie der Kostümfragen gehört, die mit jeder Zeit wechseln. Ohne starke Empfindung wäre natürlich Ingres nicht möglich, aber seine Empfindung ist mehr eine gymnastisch erzogene, durchaus permanente Hilfe, die ihm fast ungewollt zur Seite steht; nicht errungen, sondern geschenkt.

Der Zeichner Menzel hatte so gut wie keine Beziehungen zu einer fremden Kunst, am wenigsten zu Ingres. Wir halten in den beiden Blättern zwei typische Spezimen beider Rassen in der Hand, und erkennen sie trotz der im ersten Augenblick anscheinenden Verwandtschaft als Gegensätze. Der Vergleich Gotisch-Antik ist nicht mehr angebracht, um den Kontrast zu kennzeichnen. Nur in Ingres wirkt noch ungebrochen die uralte Mitgift seines Volkes. In Menzel ist nichts mehr von der großen nordischen Kunst; er gibt sich nur selbst. Wenn des Franzosen leises Spiel uns stärker lockt, weil er uns sanfter umschlingt, vergessen wir nicht, wie viele Helfer in ihm mitspielen. In Menzel ruft uns allein eines einzelnen bescheidene Stimme.

LANDSCHAFTEN

JEDER große Meister unserer Zeit, zumal jeder deutsche, zeigt in seinem Werke die Peripetien der modernen Kunst. Das Improvisierte der modernen Entwickelungsgeschichte muß in Menzel um so mehr zum Vorschein kommen, als ihm seine isolierte Lage nicht die Gunst eines ausgleichenden Studiums der alten Meister gewährte. Dieser Mangel an methodischer Lehre gibt der Gesamterscheinung Menzels den Anstrich des Unkultivierten. Das Unvergorene vieler Zeichnungen liegt darin begründet. Derselbe Umstand verleiht ihm aber auch große Vorzüge. Er erklärt das durchaus Sprunghafte seiner Entwicklung und den seltenen Umfang seiner Vielseitigkeit. Menzel erscheint zuweilen wie ein in die Kunst verschlagener Barbar, aber greift auch mit der Kraft der Einfalt des Barbaren Aufgaben an, die einem strenger organisierten Künstler entgangen wären. Er hatte, wie wenig andere, infolge eines außerordentlich langen Daseins, das mit Arbeit begann, mit Arbeit endete, die Möglichkeit, alle nur erdenklichen Seiten seines Wesens zur Reife zu bringen. Ich weiß kein Genre, das er nicht versucht hätte. Ingres, so alt er wurde, blieb immer auf das klassische Gebiet der Malerei beschränkt. Seine Zeichnungen nun gar, soweit sie sich nicht in den Dienst der Gemälde stellen, beschäftigen sich nur mit einem und demselben Gebiet, dem Porträt. Menzel hat sich als Zeichner das Beste aus der Landschaft geholt. Dadurch deutet er im kleinen an, was der Malerei im großen allein übrig blieb, wollte sie neben der Vergangenheit nicht erröten.

Wie die Neuheit des Gebietes ihm half, springt jedem Betrachter in die Augen. Alle Landschaften, mag man nehmen, welche man wolle, selbst noch die spätesten, unterscheiden sich ganz unverkennbar von dem

großen Haufen. Man hat das Gefühl, das sich bei allen modernen Meistern im selben Falle wiederholt, als habe der Künstler die Landschaft entdeckt. Die Geste, die in anderen Gegenständen in die Breite geht und immer schleppender wird, hat hier das Feuer der Jugend und kehrt alle Spannkraft des Temperamentes hervor. Der Stift, so fühlt man, tanzte über das Papier wie das Auge über das blühende Gelände, und er umfaßt — was so wenige Zeichnungen Menzels vermögen — umfaßt die Welt, wie das frohlockende Auge das Glück, nicht nur der Realität einer Landschaft. So viele Zeichnungen Menzels riechen nach dem Bleistift und der Kohle. Man erfreut sich vielleicht dieses und jenes Details und seufzt in der Freude über die mitübernommene Last. In dem köstlichen „Schafgraben"[1]) mit der blitzschnell erhaschten Brücke duftet die Frische. Duftet wirklich. Ich glaube, die Verwirrung der Sinnesorgane vor gelungenen Dingen der Kunst entspringt nicht allein dem Wunsch des Betrachters, Analogien zu suchen, sondern nähert sich physiologischer Tatsächlichkeit, weil die volle Lösung schnell den Sinn neutralisiert und das Bewußtsein drängt, diesem so gut wie jedem anderen Sinn für die Vermittelung zu danken. Die frohe Sinnlichkeit dieser Seite Menzels lockt zu solchen Betrachtungen. Man genießt nicht die paar Bäume und das bißchen Wasser, sondern die aus Herbem und Zartem gemischte Art des Autors, der sich hier einmal entpuppt und dahin drängt, sich so offen wie möglich zu zeigen. Die Elemente in dem Blatt sind so delikater Art, daß sich jede Analyse ausschließt. Man sagt zu wenig, wenn man auf die Unterschiede der Modellierung, den Reichtum der Töne, die Weichheit, die man dem Holzschneider nie zugetraut hätte, hinweist und das Licht preist, das

---

[1]) Bei R. Wagner. Berlin, aus 1843.

aus kleinsten Bewegungen quillenden Reichtum gewinnt. Man muß sich begnügen, das Resultat anzustaunen und sich über die eigene Freude zu freuen, die ganz ungetrübt das Frohlocken des Temperamentes über seine Freiheit teilt.

Menzel machte eine Radierung nach dem „Schafgraben“ und ätzte ungefähr gleichzeitig die köstliche Landschaft mit den Bäumen und den Kindern aus den „Radierversuchen“, die man, von dem ungeschickten Ausschnitt abgesehen, neben die besten Landschaften Seymour Hadens stellen könnte. Die Radiertechnik brachte die krause Art Menzels in eine sichere Form, aber unterdrückte dabei die umhüllende Weichheit der Bleizeichnung. Sie machte ihn um eine Nuance spröder als er seiner Art nach sein wollte. Der Flaum auf der reizenden Landschaft „Potsdamer Bahn“ und den verwandten Zeichnungen, der mit dem Pinsel gemacht scheint, war mit der Radierung Menzels kaum zu geben.[1])

Man kann an solchen Blättern am besten den Fortschritt von Chodowiecki zu unserem Meister verfolgen, weil sich Menzel hier noch in dem delikaten Rahmen hält, der allenfalls zu den kleinen Dingen des alten Kupferstechers paßt. Die Nähe ist viel deutlicher in den kleinen Holzschnitt-Landschaften im Kugler. Hier wirkt noch etwas von der mikroskopischen Erzählung des Autors der „Reise nach Danzig“. Man erkennt noch die Legende, die lediglich aus dem Arrangement der Figuren im Raum, aus der Silhouette entsteht; die Zeichnung, die mehr gruppiert, als malt. Chodowiecki ist die letzte Gabe jener bescheidenen, unpersönlichen Kunst, die ganz in die Mitwelt aufgeht und mehr den Stil der Epoche als ihren eigenen äußert: graziöses Handwerk. Der Lauf seiner Kunst ähnelt in vieler Hinsicht Menzels Geschick. Auch dieser wäre

---

[1]) Sammlung Max Liebermann, aus 1845. Hier u. a. auch eine reizende hessische Landschaft aus 1848.

ohne den handwerklichen Anfang unverständlich. Was im Leben des Vorgängers die Emailmalerei als erster Broterwerb bedeutet, war für Menzel die Lithographie unter der Obhut des Vaters; bei beiden eine durchaus nachahmende Tätigkeit niederer Art, die ihren Schatten auf das ganze spätere Leben wirft. Beide wachsen über ihre Anfänge hinaus, nicht nur durch Verbesserung der handwerklichen Leistung, sondern durch Hebung ihrer Anschauung, die schließlich in dem engen Ideal der Zeit kein Genüge mehr findet; sie gehen vom Gewerbe zur Kunst über. Chodowiecki bleibt dabei immer noch in den Grundzügen seines Wesens Handwerker, weil er zur Kunst mehr durch eine Raffinierung seiner Fertigkeit kam, als durch Betonung der persönlichen, eine neue Welt bildenden Anschauung. Menzel, dem eine ähnliche Beschränkung auf gesteigertem Niveau anhaftet, die Folge der einseitigen Betonung des Manuellen, setzt die Bahn Chodowieckis um ein so gewaltiges Stück fort, daß die Bedeutung des anderen immer wieder auf das Handwerkliche zurücksinkt. Chodowieckis Schritt läßt sich deutlich als Bruchteil der Entwicklung Menzels abzeichnen. Er erreicht mit aller Anstrengung und einer wieder an Menzel erinnernden, vielseitigen Tätigkeit nur die Phase, die in dem Leben des Jüngeren von der Kugler-Illustration dargestellt wird. Der von Menzel schnell erklommenen Höhe dieser Holzschnitte war Chodowiecki nur nach jahrelanger Arbeit in seinen Radierungen nahe gekommen, ohne sie ganz zu erreichen. Das Stück, um das der junge Menzel selbst die glänzendsten Radierungen des Vorgängers übertrifft, ist immer noch so groß wie die ganze Bahn Chodowieckis. Seine Irrungen beginnen erst nach diesem mühelos errungenen Stadium und unterscheiden sich durchaus von den Kreuz- und Quergängen des großen Kupferstechers. Wie Öttingen in seinem Buch anschau-

lich dargestellt hat,[1]) geriet Chodowiecki immer wieder unter den Einfluß der Franzosen des 18. Jahrhunderts, denen er sich durch Abstammung und Erziehung blutsverwandt fühlte. Wie fern diese Epoche unserem, nur 14 Jahre nach des Meisters Tode geborenen Künstler lag, lehrt jeder Vergleich seiner unbeholfenen Szenen aus dem Dix-huitième im Kugler und in den Werken Friedrichs mit Chodowieckis durchaus zeitgemäßen Übertragungen der Schäferspiele Watteaus. Menzel ist unvergleichlich selbständiger. Sein Barock ist durchaus von seinem Geiste. Was er von dem Stil der Vergangenheit übernahm, war schon durch Graff und Chodowiecki filtriert und schließlich so wenig, daß er fast als Antipode der Franzosen erscheint. Aber gleichzeitig zeigen sich die Gefahren der Isolierung. Chodowiecki gewann aus der französischen Kolonie, der Mutter der alten Berliner Kultur, den Schutz gegen die Willkür seines wagelustigen Dilettantismus. Menzel wird nur in der Jugend von der Zeit unterstützt, und sehr bald spiegelt sich in seiner Kunst die zunehmende Schwäche seiner Epoche. Die Welle Friedrichs des Großen in der Kunstkultur des Nordens trägt Chodowiecki in die Höhe und ist noch, so fern ihr Menzel in seinem eigentlichen Wesen stand, in der Frühzeit des Illustrators zu spüren.

Aber in Menzel treibt die Persönlichkeit weitere Kreise, weil er sich unvergleichlich intensiver an der Natur übt. Auch der alte Kupferstecher verdankte seiner Naturtreue die Erhebung über die Tabaksdosenmalerei. Diese Befreiung ist jedoch mehr stofflicher Art, d. h. sie rührt nicht an die Tiefen seines Wesens und überspringt daher nicht den Umfang des Handwerks. Sie ließ ihn die Natur suchen, aber auch in der Natur beglückte ihn

[1]) Daniel Chodowiecki von Wolfgang v. Öttingen (Berlin, G. Grote, 1895). Das umstehend folgende Stück der Autobiographie Chodowiecki ist dem auf S. 63 und 64 desselben Buches gebrachten Zitat entnommen.

die Episode. „Ich zeichnete nebenher", schreibt er von sich selbst. „War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, daß ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiß, als es die Zeit oder die Tätigkeit der Personen erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen wie möglich zu machen; denn wenn ein Frauenzimmer — und auch zuweilen Mannespersonen — weiß, daß man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich ließ es mich nicht verdrießen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief, es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor all den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Auch des Abends bei Licht habe ich das oft getan; kein besseres Studium, um große Partien Licht und Schatten hervorzubringen. Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bette in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet . . . Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine Wohltäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuß, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauche, dem Bauernhause, dem Palaste, der Abendsonne und dem Mondlicht. Alles ist mir willkommen, und mein Herz und Griffel hüpfen ihm entgegen." Man kann seine Kunst unmöglich reizender schildern.

Chodowieckis Ziel war der Ersatz der überlieferten

Pose durch die Natur. Aber was er in der Natur fand, war im Grunde wiederum nur eine Pose, freilich diesmal so unediert und lockend und dem Rahmen so gut angepaßt, daß man nicht die Beschränkung empfindet. Den Anspruch, den die Bildchen hervorrufen, erfüllen sie. Nur beschränken sie sich durchaus auf Kleinkunst; nicht weil es sich um kleine Radierungen handelt, sondern weil die Kunst im wesentlichen als Reproduktion auftritt, auch wenn, wörtlich genommen, Chodowiecki nur sich selbst reproduzierte. Die Radierung wirkt weniger mit ihren individuellen Mitteln, als mit der Situation, die Chodowiecki erfand, und die Zeichnungen aus der Blütezeit des Meisters vermögen nur selten das Dix-huitième zu überwinden. Wohl verwischt die Radierung den Zusammenhang mit den Franzosen, aber sie gibt uns keinen Ersatz von gleichem Wert. Diese negative Rolle der Technik raubt dem oft ausgesprochenen Vergleich Chodowieckis mit Chardin die rechte Unterlage. Chardin unterschied sich von seinen zeitgenössischen Landsleuten nicht nur durch die Vereinfachung und Verbürgerlichung des Interieurs — das erscheint uns sogar als Nebensache — sondern durch die höchst spezifische Bereicherung des Malerischen.[1]) Er brachte in den lockeren Strich der Fragonard-Schule das Prickelnde seines Auftrags und den Reichtum seiner Koloristik, und wirkte mit solchen Mitteln im weitesten Umfang vertiefend, während sich Chodowiecki im wesentlichen auf die Modifikation der Modelle beschränkte. Nur in seltenen Stunden meldet sich in dem Danziger Meister die neue Zeit, und zwar deuten auch seine schüchternen Versuche die große Entwicke-

[1]) Vgl. das Kapitel Vermeer-Chardin-Corot in meinem Buch „Corot-Courbet“. Wie sehr die Meister des Dix-huitième Gemeingut geworden waren, geht aus der hübschen Tuschzeichnung hervor, die Chodowieckis Tochter Susette nach dem Meister machte (abgebildet bei Öttingen S. 248). Die Ähnlichkeit mit den Selbstportraits Chardins im Louvre ist deutlich.

lung an, die im 19. Jahrhundert von den Holländern des 17. Jahrhunderts ausgehen sollte. Überall, wo er sich von den Franzosen frei macht, merkt man den Einfluß der Holländer, gleichzeitig aber auch die persönlichste Note des Meisters. Das ist am deutlichsten in den wenigen Blättern, die sich mit der Landschaft beschäftigen. Seine erste Landschaft des Jahres 1759 war eine Radierung nach Rembrandt. In den beiden Landschaftstudien des Jahres 1764 scheint sein eigener Natursinn zu erwachen. Die Danziger Reise von 1772 treibt die reizendsten Blüten. Das Blatt, das die Ankunft vor der Stadt schildert — die Landstraße mit dem Leiterwagen, dahinter Chodowiecki zu Roß neben dem fürbaß wandelnden Kaufmann aus Kopenhagen, im Hintergrunde der weiten Ebene die Türme Danzigs — hat gar nichts mehr mit dem Dix-huitième gemein. Hier ahnt man die Möglichkeit einer deutschen Landschafterschule und fühlt die Nähe Menzels. Die schlichte Poesie der Kugler-Illustrationen scheint schüchtern angedeutet. Vergleicht man mit dem eben erwähnten Blatt Menzels Landschaft mit dem Wagen des gefangenen Kronprinzen, so wird die Beziehung deutlich. Den engeren Kreis des Autors der Danziger Reise bestimmt der Umstand, der ihm den Erfolg als Maler versagte. Die zarte Gabe, fast zu fragil für die Radierung, reichte für die Bewältigung der Mittel des Malers nicht aus. Daß seine Gemälde nicht annähernd dem Reiz der Zeichnungen und Radierungen gleichkommen, ist eine notwendige Folge. Menzel dagegen malt bereits im Kugler, d. h. läßt schon hier eine das Material spielend überwindende Formenstärke sehen. Nur das Mittel macht seinen Stil. Er konstruiert nicht mehr mit den vom Gegenstande gelieferten Einheiten, sondern teilt sich sein eigenes System zurecht. In den zartesten Landschaften der folgenden Zeit, wie der „Potsdamer Bahn“, wirkt der

Maler starker Bilder. Er gleicht darin in unendlich reicherem Maße den großen Meistern, die hundert Jahre vor Chodowiecki malten und zeichneten, und nähert sich den Modernen. Neben dem Landschafter Menzel erscheint Chodowiecki wie das Diminutiv eines Primitiven.

Die Linie, die von dem alten Kupferstecher über Krüger zu unserem Meister geht, ist keine starke Kette. Man vermißt das sichere Bindemittel, das z. B. Corot an seine Vorgänger, oder Leibl an Courbet fesselt. Merkwürdigerweise hat Menzel zu den beiden ersten Gliedern seiner Reihe mehr Beziehungen als jene beiden zueinander; man erkennt sogar vielleicht erst, was Chodowiecki und Krüger verbindet, an der Art des Jüngeren. Das Gemeinsame erscheint weniger eine technische Beziehung, sondern ein weiterer Begriff, den wir das Legendarische aller drei nennen können. Was uns besonders poetisch an jedem von ihnen berührt, teilt er mit den anderen. Das Poetische trägt volkstümliche Prägung. Die Art ist ohne das Mitspielen traulicher Überlieferung so wenig denkbar, wie das Volkslied. Bei Chodowiecki steht die Überlieferung im Vordergrund, bei Krügers kleinen Szenen ist das Traditionelle schon viel loser, bei Menzel läßt sich keine Einzelheit darauf mit Sicherheit zurückführen. Und doch wirkt gerade er vor allen als stärkster Legendendichter. Seine Illustrationen zur Geschichte Kuglers sind traditionell im besten Sinne. Sie wirken so einfach und volkstümlich, daß man das Artistische daran nicht als persönlichen Aufwand des Autors, sondern als eine Mitgabe ansehen möchte. Trotzdem wissen wir, daß Menzel mit ihnen unbewußt die größte Kühnheit beging und sich von der Art seiner Landsleute grundsätzlich entfernte. Die gezeichneten Landschaften stehen auf einer anderen Seite. In ihnen fällt die leichte Deutbarkeit, die den Popularitätswert begründete, fort. Der Meister ist in noch

viel höherem Grade isoliert. Wohl wirkt auch hier das Legendenbildende, aber die Empfindung dehnt sich ganz ins Weite und beansprucht eine durchaus ästhetisch reife Betrachtung. Der Stilbegriff erhöht sich und verliert die undefinierbare, wohltätig wirksame Beschränkung. Die Freiheit des Künstlers scheint einer höheren Sphäre als vorher ihre Bedeutung zu verdanken und gibt jede, auch die entfernteste Beziehung zum Handwerklichen auf. Statt dessen tritt mit aller Deutlichkeit der Maler, der nur noch zufällig den Bleistift handhabt, hervor.

Wir finden etwas entfernt Ähnliches in Gottfried Schadow. Der Anmut, mit der er die beiden Prinzessinnen formte, ist das traditionell Wirkende unentbehrlich. Wir entdecken es in dem Hauch von Barock und schreiben ihm mehr zu, als er wirklich erklärt. Aber mag das Überlieferte auch nicht in so einfachen Begriffen liegen, wir erkennen es jedenfalls mehr oder weniger deutlich in einer von außen kommenden, sehr sanften Beschränkung der Persönlichkeit. Den Landschaften Menzels aber entsprechen gewisse Zeichnungen Schadows, in denen sich seine Eigenartigkeit meteorartig — noch verblüffender als im Falle Menzels — enthüllt und Dinge sehen läßt, die das ganze, mit Recht geschätzte Niveau des Bildhauers herabdrücken. Ich denke vor allem an den getuschten Kopf in der Nationalgalerie. Der Maler, der sich in diesem Blatte und ein paar ähnlichen meldete, steht gleichen Ranges neben Menzels größter Potenz. Daß ein Bildhauer dahinkam, gehört zu den Merkwürdigkeiten deutscher Kunstgeschichte.

DIE SPIELART

WIR werden die Bilder Menzels, in denen er das Versprechen des Malers einlöste, kennen lernen. Sie sind nicht Legion. Nur sehr wenige Gemälde erreichen das Malerische des Bleistifts. Die Ölskizze zu der „Potsdamer Bahn“, in der Nationalgalerie, ist mit der Zeichnung gleichen Vorwurfs nicht in einem Atem zu nennen. Das Flotte der Pinselstriche erscheint neben der ganz abgeklärten Art der weichen Bleistiftlinien recht grob und überhastet. Gerade das Stille in der Bewegung der gezeichneten Landschaften enthält den Reiz und verbindet mit dem Eindruck des durchaus Instinktiven, Ungewollten das Sichere altmeisterlicher Kunst. In manchen Kasseler Landschaften[1]) werden die Massen mit der Verve eines mit breitem Pinsel schaffenden Malers zusammengeschlossen, und trotzdem erhält sich das einzelne, und der Betrachter delektiert sich daran, wie an der Sauberkeit der Töne eines vollendet vorgetragenen Scherzo.

Diese Delikatesse des Vortrags büßt Menzel in der überwiegenden Masse seiner Zeichnungen ein, zumal da wo er Fragmente gibt, wie in den meisten seiner Blätter. Offenbar half ihm in den Landschaften die Notwendigkeit, einen größeren Komplex schnell zu übersehen, während sich in den Einzelköpfen und Details der Bleistift wie in einer Sackgasse festlief. Menzel übertreibt in diesen Blättern um so mehr, als ihr Format gewöhnlich viel größer ist als das der Landschaften und Familienportraits. Mit der Übertreibung vermag die Kraft der Form nicht Schritt zu halten. So entsteht das unangenehm Weichliche, Verworrene der meisten Zeichnungen. Schon Chodowiecki zeigt den Vorzug beschränkter Formate. Seine Kunst erscheint uns oft

---

[1]) Zumal eine aus der Sammlung T. Evers, Berlin, aus 1847.

nur deshalb so groß, weil sie sich so klein gibt. Die Steigerung des Effektes, die der Betrachter mit dem Herauslösen der Form aus relativ kleinen Maßen scheinbar selbst vornimmt, ist ein von der ganzen neueren Kunst wohl verwandtes, in ihrem Wesen begründetes Mittel.

Der Reiz liegt im Spiel. In allen gelungenen Blättern ist Menzel nicht der strenge Herr, den wir kennen, sondern ein fröhliches Kind. Er bohrt sich nicht mit scharfem Auge in Dinge ein, aus denen er nachher nicht wieder heraus kann, sondern umspielt sie, hantiert mit ihnen in Laune und Lust, sodaß wir sie stets nur als einen Teil von ihm, nicht ihn als Teil der Dinge erkennen. Dieser Menzel war nichts weniger als geschickt. Mir schwebt ein Platz vor aus dem Ende der vierziger Jahre, ich glaube der Markt von Kassel, auf dem die Häuser wie Betrunkene taumeln. Zum Spott geneigte Betrachter könnten an das Schulheft eines Knaben denken. Die Wagehalsigkeit schießt fast über die Schnur, und der Übermut treibt lustige Gedanken in den Sinn. Man lacht viel herzlicher als vor den komischen Szenen späterer Aquarelle. Und der Übermut bringt trotzdem mehr zustande als der Ernst in den Hunderten von Sachlichkeiten. Der Ungeschickte ist trotzdem viel mehr Künstler als der sichere Pionier der Natur, der Spielende viel ernster und ergreifender als des Objektiven trockene Nüchternheit. Der ganze, auf peinliche Sorgfalt gerichtete Scharfsinn, alle Erfahrungen des Kenners seiner Modelle nützen uns nichts, wenn nicht der Wirbel des Temperaments dazu kommt, der dem Ernst ein lustiges Gesicht schneidet und das Objektive im Handumdrehen zum Spielball verwandelt. Was wäre Michelangelos steil aufsteigende Woge, von der wir in den Himmel geschleudert werden, wenn sie nicht immer wieder in die Tiefe sänke! Was Tizians Glut, wenn wir uns daran nicht abkühlen

könnten! Was die Dunkelheit Rembrandts, wenn wir durch sie nicht zum Lichten gelangten! Und was wäre uns der Ernst aller Heroen der Kunst, die ihr Leben, treu ihrer Überzeugung, der Kunst opferten, wenn sie nicht lachten und Kinder wären, spielten! wenn wir nicht aus der wilden Dramatik ihrer Geschicke oder aus der lastenden Schwermut ihrer tiefen Gedanken das Glück, die milde Gelassenheit herrschender Helden ersähen!

Wir erkannten vorher eins als den Fehler des ins Ungewisse schweifenden Meisters: seinen Mangel an Konzentration, das Nachlassen im Schöpfungsakt, da wo es gilt, das Letzte zu sagen; das Verharren auf einem Zustand, der uns durch die Vielheit der Produkte keinen Gewinn bringt. Und doch scheint gerade der Ernst, das Sichhineinquälen in das Darzustellende, die Schwäche des Künstlers. Aus diesem Dilemma erlöst uns nur die Erkenntnis des Spiels und des Ernstes. Sicher ist das eine, wie wir anfangs sagten, dem Trieb des Kindes ähnlich, und das andere nähert sich dem stärksten Drang nach Erkenntnis, also wohl dem Entgegengesetzten. Aber die Vermittlung zwischen beiden entzieht sich nicht unserer Vorstellung. Sie beruht auf der Fähigkeit, aus der Erfahrung zur Empfindung dessen zu gelangen, was dem Drang nach Tätigkeit die weiteste Laufbahn erschließt. Dort konzentriert sich der Mensch unter dem Druck der Erlebnisse; hier ergießt sich der Künstler ohne jede Fessel. Nur wenn man sich die beiden Prozesse nebeneinander denkt und das unentbehrliche Kausalverhältnis zwischen Menschlichem und Künstlertum außer acht läßt, sind sie unerklärlich. Sie verlaufen in Wirklichkeit hintereinander. Der Künstler erlebt, bevor er spielt, und je ernster er erlebt, desto leichter beschwingt wird er spielen.

Die Analogie muß sich notwendig, da der Kunst keine besonderen angeborenen Vorrechte anhaften, in jeder menschlichen Tätigkeit finden. Wir entdecken sie schon

in der bekannten Tatsache, daß jedermann seinen Beruf nur gut ausübt, wenn ihm die Arbeit leicht fällt. Beim Eintritte des Studenten in eine Wissenschaft hat er das Gefühl, als müsse er aus hundert verschiedenen Ecken tausend Lehrsätze zusammentragen, und er erschrickt vor der Vorstellung, nachher alles Wissen in jedem Moment gewärtig haben zu müssen. Er kann sich nicht denken, daß die erlernten Dinge, wenn wirklich erobert, selbsttätig in ihm werden und ohne sein unmittelbares Zutun in dem Moment erscheinen, wenn seine Spekulation ihrer bedarf. Kommt er nicht dahin, mit den Elementen seiner Wissenschaft spielen zu können, wie der Pianist auf der Klaviatur, erscheinen sie nicht auf den flüchtigsten Wink des Instinkts, gehorsam als Diener seiner Laune, so wird er nie der große Mann, den er träumte. Er muß leben mit seinen Zahlen und Gesetzen, um über sie herrschen zu können. Er hat nicht mit ihnen gelebt, wenn er genötigt ist, das einzelne nachzumessen, die Bücher nachzuschlagen, um in seine Aufgabe keinen sinnstörenden Fehler zu lassen.

Das Problem Menzel, das sich im Zeichner offenbart, nachdem es schon vorher im Illustrator angedeutet wurde, und das wir noch viel greifbarer in den folgenden Stadien Menzels erkennen werden, beruht auf der Differenz zwischen Erleben und Schaffen. Es wäre einfach, wenn die Differenz konstant wäre. Wir sahen aber, daß der Mangel zuweilen verschwindet, und, soweit es sich um den Zeichner handelt, überhaupt nie den Wert der Produktion ganz ausstreicht. Die glückliche Lösung ist nicht an genau bestimmbare Zeiten gebunden. Nur in groben Umrissen gilt mit Recht die Frühzeit Menzels als die beste. Liebermann besitzt eine rapid gezeichnete oberschlesische Landschaft mit den Kaminen der Königshütte im Hintergrund aus dem Jahre 1872, die man mit geringem Vorbehalt den besten Zeichnungen

der vierziger Jahre anreihen darf, und es ließen sich mit einiger Mühe eine ganze Anzahl solcher Beispiele finden.

Was die meisten Zeichnungen schädigt, ist die nur erarbeitete Erfahrung. Menzel erlebt nicht, weil er zuviel erlebt, und ist zu beschäftigt, um zum Spiel zu gelangen. Es ist nicht undenkbar, daß seine körperliche Konstitution zum Hemmnis wurde. Dem kleinen, schwächlichen Mann lag das Tanzen fern, und wie viele zwerghaften Erscheinungen drängte ihn seine physische Zwangslage, das Frohbewegte zu vermeiden und den Ernst zu übertreiben. Er war ganz Künstler nur, wenn er sich vergaß, und das passierte ihm regelmäßig, wo er sich einer neuen Stoffwelt oder einer neuen Technik gegenübersah, wenn er zur besonderen Anspannung getrieben wurde. Dann ließ er die Maske fallen und tummelte seine Kräfte. Das Bewußtsein von der Notwendigkeit dieses befreiten Zustandes, soll die Tätigkeit des Künstlers sich erschöpfen, entging ihm. Die Kunst war ihm für alle Tage durchaus nicht Spiel, sondern blutiger Ernst, eine Art Verschlag, hinter dem er seine Empfindung — die eines ursprünglich sehr lauteren und zarten Menschen — versteckte. Mangelhafte Erkenntnis seiner höheren Bestimmung trieb ihn, einen Zweck zu fingieren. Er erblickte ihn in der Nachahmung der Natur. Und da diesem Verhältnis zur Außenwelt die richtunggebende Beziehung zu einem höheren Zweck fehlte, oder wenigstens nur unvollkommen gegeben war, gelangte Menzel zu der Wörtlichkeit seines Realismus, die das Wohltätige einer der Natur gehorsamen Kunst um die Frucht brachte. Daher hatten alle neuen Zwecke, die Menzel von der Wörtlichkeit abzogen, auf kurze Zeit ihre Vorzüge. Die Bereicherung durch das Wort des Autors, den er zu illustrieren hatte, war ihm zunächst günstig. Das Geschichtliche gab seiner

Naturanschauung eine momentane Resonanz. So wirkte der Auftrag Kuglers. Er brachte die Welt, in der der junge Meister spielen konnte. Schon nach ein paar Jahren hatte die Illustration für den Ruhelosen keine Freuden mehr. Der Pflichtenmensch hatte sie erobert.

Das im Grunde Mechanische seiner Beziehungen zum Dasein hinderte Menzel nicht, sich persönlich zu äußern. Es gibt aus keiner Zeit Blätter, deren Bestimmung große Schwierigkeiten bereitet. Man erkennt die Eigenart nicht etwa am Motiv, sondern an jedem Strich des Meisters. Aber wenn die Kunstbetrachtung nicht zu einem Sport herabsinken soll, sind wir genötigt, die Symptome, die für das Persönliche zeugen, nicht mit den Elementen des Schönen zu verwechseln. Das schlechterdings Unterscheidende gibt Menzel noch nicht den Vorrang vor anderen — so wenig dem gewöhnlichen Sterblichen aus dem Umstand, anders als die anderen zu sein, bleibender Ruhm erwächst. Die allzuleichte Erfüllbarkeit sollte gegen die heutzutage allmächtige Persönlichkeitstheorie, die sich nicht die Zeit zur Differenzierung nimmt, mißtrauisch stimmen. Man treibt langsam zu der Annahme eines abstrakten Persönlichkeitsbegriffes, der nicht mehr der Taten des Menschen bedarf, um zum Helden zu proklamieren, und bildet sich ein, man käme zur Kunst durch eine Art immakulater Empfängnis. Menzel ist einer der sonderbarsten Menschen, die je den Pinsel und den Griffel geführt haben, merkwürdig durch sein abnormes, widerspruchsvolles Verhalten zu seiner Kunst, deshalb aber noch nicht bedeutend als Künstler. Kann man ihn seiner ganzen Art wegen persönlich nennen, ja mit Recht vermuten, daß er einer der persönlichsten Deutschen des 19. Jahrhunderts war, weil seine Eigenschaften ein seltenes Zusammenspiel auffallender Züge verraten, so sagt das noch nicht, ob seine Sonderart dem Kult

des Schönen galt und ob sich seine Merkwürdigkeit in reale Werte umsetzte. Und stellt man so die Frage, so kommt man dahin, das Anormale in Menzel, oder besser, was der Laie als Anomalie bewundert, von der Wertung auszuschließen. Eins steht fest, daß Menzel nie daran dachte, sich interessanter zu machen, als er war. Er hat vielmehr seine bedeutendsten Seiten geflissentlich verschwiegen. Wenn ihn jemand gebeten hätte, seine besten Zeichnungen zu nennen, so wäre er nie auf den Gedanken gekommen, die zu wählen, die hier aus der Masse herausgegriffen wurden, sondern hätte auf ein paar möglichst verzwickte Überschneidungen oder eine minutiös gezeichnete Hand oder einen seiner geliebten Judenköpfe gewiesen. Ihm stand natürlicherweise seine Spätzeit am höchsten, als sich seine Mache immer mehr ausdehnte, aber nicht breiter, sondern fetter wurde; als der kohligen Fläche gelang, die Elastizität des Striches zu verdrängen und der Naturalismus den zarten Formeninstinkt überwucherte. Auch die Zeichnungen aus dieser Periode sind immer noch persönlich, aber nicht infolge des Werdegangs Menzels, sondern trotzdem. Er war als Zeichner nie imstande, seine immense Begabung zu verstecken. Der Bleistift überlistete seine Strenge und vollbrachte noch ein leises Spiel, als Menzel längst aufgehört hatte, sich in Momenten stiller Einkehr, fern vom Einerlei des aufsaugenden Daseins, den Lockungen der Jugend hinzugeben. Er hatte in der größeren Hälfte seines Lebens keine verlorenen Stunden mehr.

Was die Masse der Zeichnungen mit den Seltenheiten gemein hat, ist eine Eigenschaft, die Menzel zum Maler stempelt, selbst wenn ein Zufall ihn verhindert hätte, sich auf der Leinwand zu versuchen. Und namentlich diese Eigenschaft weist dem Meister die Stelle unter den Modernen an und unterscheidet ihn am gründlichsten von seiner Generation. Nur ist

das Extrem dieses Malerischen, das Menzel im Alter immer geläufiger handhabte, keine Auszeichnung mehr. Jede Gestaltung, die auf Unterdrückung der Form zielt, ist von Übel, und ob sie sich in übertriebener Sprödigkeit oder in verschwimmender Weichheit äußert, ob wir sie plastisch oder flächig nennen, kommt auf dasselbe heraus. Diese Tendenz des Künstlers gegen die Form, d. h. gegen seine eigene Wohlfahrt, verstimmt den Betrachter, und der Einwand, daß ein Teil der Entwicklung ins Alter fällt, als Menzel sich das Recht auf den Feierabend erkauft hatte, haftet nicht in unserm Urteil. Wir können bedeutenden Menschen nicht mit dem Maß kommen, das bei der Pensionierung eines treuen Dieners am Platze ist. Zudem feiert die gewohnte Schätzung gerade die Dekadenz als Reife und erblickt in der immer mehr das Gegenständliche betonenden Realistik die Vollendung. Man kann in dieser Geschichte einen organischen Sinn erkennen und zugeben, daß Menzel sein Programm realisierte. Aber er rechnete dabei nur mit sich, nicht mit der Kunst, nicht mit der Menschheit. Er war Autodidakt und nützte sein gutes Recht, sich nach seiner Fasson auszudrücken. Aber traf dabei durchaus nicht in dem mit Recht erwarteten Umfang die Sphäre von Ansprüchen, die uns der Besitz des Schönen, Menzels eigene Großtaten eingerechnet, gelehrt hat. Wie wir sahen, widersetzte er sich nicht allen Bedingungen seiner Kunst, aber löste die Aufgabe zu leicht, zu einseitig, um zu fördern. Was bis ins Alter zunimmt, ist die Geschicklichkeit, die in den Zeichnungen des Kindes frappierte, und schon bei dem ersten großartigen Ausbruch seines Genies ahnt man in der Geschicklichkeit, die schließlich wiederum zum Handwerk treibt, keinen Helfer, sondern einen Gegner.

Der Handfertigkeit opferte er schließlich alles. Er zeichnete, um zu zeichnen, und nannte das, wie sein

letzter Biograph berichtet, „Exerzieren“.[1]) Man erschrickt unwillkürlich über den treffenden Sinn dieses Scherzwortes. Nach Schulung haben alle großen Künstler gestrebt, aber der Begriff der Schulung dreht das Wohltätige der Gymnastik um, wenn er sich auf das Exerzieren Menzels beschränkt. Der Soldat übt das Reglement zum Kriege, auch wenn er nicht ins Feld geführt wird. Nur dem Schutz der Allgemeinheit opfert er das Stück seiner selbst, das im Kommiß unter den Tisch fällt. Mit dem Künstler verglichen, der über dem Exerzieren das Schlagen vergißt, erscheint uns die Unökonomie des Soldatenstandes unserer Zeit eine Bagatelle. Wirklich erfüllte Menzel seinen göttlichen Beruf wie ein standhafter Soldat, der zu jeder Stunde des höheren Befehls gewärtig sein muß und sich nicht mehr selbst gehört. Er trug schwer daran, wenn wirklich die Menge der Exerzitien einen Rückschluß auf die Anstrengung gestattet; leicht, weil er der Plage gewohnt wurde und den Dienst lieb gewann. Er schaffte, wie Chodowiecki einmal nicht ohne Bitterkeit von sich selbst sagte, „wie ein Galeerensklave, aber wie ein solcher, der sein Ruder mit Lust bewegt“. Das einzige, was bei dem des Zwecks verlustig gehenden Reglement zu kurz kam, war das Genie. Menzels Siege standen nicht darin, sondern kamen im Gegensatz zu dem Geiste seiner Übungen zustande. Wie viel Schlachten der Instruktion zuliebe ungeschlagen blieben, ist unberechenbar.

Als typisch für den bleibenden Menzel wird man die Masse seiner Zeichnungen, so begeistert sich auch die gedankenlose Kunstbetrachtung unserer Tage darüber ausspricht, nicht nehmen können. Der Haufen verdeckt nur die zarten, vornehmen Dinge, und man muß fürchten, daß er unsere Nachkommen abhalten wird,

---

[1]) Max Jordan, Das Werk Adolf Menzels (Verlagsanstalt Bruckmann, München 1905). Läßt den Wert des Meisters unberücksichtigt.

den wahren Menzel, der selbst heute, im Zenit seines Ruhmes, nur einem Dutzend Menschen offenbar ist, wiederzufinden. Wie lange hat es gedauert, bis man unter den Karikaturen Daumiers den genialen Maler entdeckte, trotzdem dieser sich in umfangreichen Werken, solider als die Blätter, die sie zudeckten, ausgesprochen hatte! Die Halbheiten Menzels sind nur tote Gewichte auf seiner Fahrt in die Höhe, und er wäre viel höher gestiegen, wenn er sich entschlossen hätte, den Ballast über Bord zu werfen. Was den Biographen des populärsten Bürgers Berlins interessiert, der in den gezeichneten Anekdoten viele Dokumente findet, sagt nichts vom Künstler. Uns gehen nur die Werke an, in denen Menzel mit größter Energie darauf drang, sich die freie Bewegung zu sichern. Denn nur der Anblick dieses freien Spiels lockt uns, die eigene Seele zu tummeln.



DER MALER

MENZEL UND CONSTABLE

DAS Problem bereichert sich im Maler nach allen Seiten. Wir finden dieselben Phänomene wie im Zeichner und Illustrator, aber verschärft, mit viel weiteren Folgen beladen. Der Zeichner konnte allein fertig werden. Er hatte in Chodowiecki und Krüger vertraute Vorbilder und fand in Ludwig Richter und anderen, zu denen er sich allmählich immer mehr in Gegensatz stellte, Reibflächen für seine Art. Sein findiger Sinn, der sich sein ganzes Leben lang mit allerhand Reproduktionstechniken beschäftigte, vermochte im Holzschnitt eine eigene Form zu finden. Der Grad von Isoliertheit, der ihm immer blieb, war dort Vorteil. Anders der Maler. Der Autodidakt sah sich hier vor denselben Schwierigkeiten, die vorher Chodowiecki getrieben hatten, den Pinsel mit dem Griffel zu vertauschen. Es gab in Deutschland keine Vorbilder, die einen rationell denkenden Künstler zu fördern vermochten. Die Modelle der Ölgemälde Chodowieckis waren aus der Mode gekommen, abgesehen davon, daß Menzel nicht der Mann war, sich zu der engen Anlehnung des malenden Kupferstechers zu bequemen. Es gab in Deutschland sogut wie keine Malerei mehr, die der Malerei wegen getrieben wurde. Man tönte Zeichnungen, brauchte die Farbe zu Schattierungen, aquarellierte große Formate. Die deutschen Maler standen in Menzels Jugend noch immer auf dem Niveau, das unseren großen Klassikern genügte. Runge und Friedrich waren einsam gestorben, wie sie gelebt hatten, und selbst wenn Menzel ihre und die paar nachher in ihrem Geiste Schaffenden gekannt hätte, wären sie ihm altmodisch erschienen. Sie hatten sich eine eigene Kunst behutsam mit eiserner Selbstzucht und bewunderungswerter Genügsamkeit gebaut, zufrieden, wenn der Geist ihrer Bilder die eigene Seele nicht in Zweifel zog;

fromme, fast heilige Darber voll Empfindung. Menzel war nicht von ihrer Welt. Im kleinen Finger besaß er mehr Instinkt für das Moderne. Nichts von ihrer vornehmen, in sich gekehrten Gesinnung dämmte seine Fruchtbarkeit zurück; er war mit ihnen verglichen Prolet, mit allen Fehlern, aber auch den gesunden Vorzügen des Proleten. Nur das rührige Hinblicken auf Vielerlei brachte Menzel in dem von allen Traditionen brauchbarer Art entblößtem Lande vorwärts. Er war anders veranlagt. Die Zeichnungen von Runge sind reinste Kalligraphie, von kristallklarem Strich. Friedrich zeichnete das Geäste seiner Bäume in spinnwebenhafter Verkleinerung. Menzel erscheint daneben wie van Dyck neben Dürer. Er zeichnet malerischer als Krüger, der immer seine Mittel zurückhielt, viel malerischer als Chodowiecki, der für den Kupferstich geboren war. Ich meine das im mechanischen Sinne, nicht um Qualitätsdifferenzen zu zeigen. Menzel ist breiter im Strich, flächiger; man glaubt, einen Maler vor sich zu haben, der mit dem Pinsel weiter kommen müßte als dem Bleistift. Schon seine Vorliebe für Kreide und Kohle und für die Pastelltechnik deutet darauf hin.

Diese Anlage war in Deutschland Unikum und fand daher keinen Nährboden. Da Menzel nicht die Intensität eines Runge oder Friedrich besaß und für sein Autodidaktentum nicht die unentbehrliche Strenge der anderen mitbrachte, sah er sich auf den Zufall günstiger Anregungen von außen angewiesen. Diese haben ihn merkwürdig genug nach allen möglichen Richtungen gezogen.

Was wir bei Betrachtung der Zeichnungen fanden, wiederholt sich auch hier. Die untypischen Werke sind die besten. Der Unterschied zwischen ihnen und der Masse ist noch auffallender, sodaß zuweilen nur die beglaubigte Etikette die Autorschaft verbürgt. Sie entstanden ganz wie die besten Zeichnungen nicht in der allerersten Zeit, sondern in den vierziger und fünfziger

Jahren, gleichzeitig mit diametral entgegengesetzten Werken. Die Stelle der handwerklichen Illustrationen des Anfängers vertreten hier banale Gemälde böser Sorte. Als Vorbild der im letzten Drittel der dreißiger Jahre gemalten, ganz indifferenten Bilder „Der Feind kommt"[1]), „Der Gerichtstag"[2]) usw., mögen mäßige Franzosen gedient haben; Delaroche und Konsorten. Vielleicht hat Menzel die Revolutionsszene von Wappers gesehen, die Mitte der dreißiger Jahre die Welt entzückte und auch in Deutschland ausgestellt war. In dem „Familienrat"[3]) erscheint er wie der Vorgänger des gefürchteten Karl Becker. In dem rotwangigen Mädchen, „Bei der Toilette"[4]), sagt er die schlimmste Öldruckpoesie der Familienblätter voraus. Ein Frauenkopf aus derselben Zeit, ohne besonderes Interesse, aber auch ohne die abstoßenden Eigenschaften der anderen Erstlingswerke wurde vor kurzem von Tschudi für die Nationalgalerie erworben.

So der Anfang. Die gehaltlose Prätension verrät keine Spur von der Bescheidenheit des jungen Illustrators, die sich in „Künstlers Erdenwallen" ausspricht. Selbst die harmlose Banalität der Lithographien über die „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte" steht auf einem durchaus höheren Niveau.

Auch dieser Menzel bleibt erhalten. Er kombiniert sich mit den typischen Schwächen des Zeichners und Illustrators. Wir begegnen ihm wieder in fast allen Historienbildern, von dem „Wiedersehen Gustav Adolfs und seiner Gattin" aus 1847[5]), bis zu den letzten Kaiser Wilhelm-Gemälden; in Hunderten von Genrebildern in Öl und Aquarell. Und auch hier kommt plötzlich in

---

1) Sammlung Krigar-Menzel, aus 1837.
2) Sammlung Gr. Ballestrem, aus 1839.
3) Kenne nur Abbildungen, aus 1838.
4) Sammlung F. Eisenmann, aus 1838.
5) Samml. Fr. E. Milner, Gr.-Lichterfelde.

der Jugend ein entschiedener Wechsel. Nach der Unterbrechung der ersten Malperiode durch die Illustrationen zur Friderizianischen Geschichte, um das Jahr 1845, beginnt die Reihe der kleinen Ölbilder, auf die sich Menzels Ruhm als Maler gründet. Eine vollkommen neue Welt. Als sie sich wenige Jahre vor dem Tode des Meisters enthüllte, war des Staunens kein Ende.

Die vorhergehende Arbeit am Kugler hatte sicher ihren Anteil an dem Aufschwung des Malers. Menzel hatte als Illustrator eine sichere Form gewonnen; es war natürlich, daß er auch vor der Staffelei frischer angriff. Dazu kam, daß der historische Forscher sich hier bei spezifisch persönlichen, nicht bestellten und wohl auch kaum für den Verkauf bestimmten Motiven der Freiheit überließ. Und endlich die Hauptsache: Er hatte das Glück, ein paar gemalte Bilder eines Zeitgenossen zu sehen. Im Hotel de Rome fand gegen 1845 eine Ausstellung von Gemälden Constables statt. Wie ich an anderer Stelle mitgeteilt habe, wurde diese für die Geschichte Menzels nicht unwichtige Tatsache noch von Menzel selbst bestätigt. Als Tschudi ihn einmal, wenige Jahre vor seinem Tode, auf die auffallende Ähnlichkeit gewisser früher Skizzen mit Constable hinwies, antwortete der Meister mit großer Präzision, die Ähnlichkeit sei nicht zufällig, er habe vielmehr auf der Ausstellung im Hotel de Rome, Mitte der vierziger Jahre, die Werke des Engländers eingehend studiert.

Es wäre Übertreibung, wollte man von dem Eindruck Constables auf Menzel wie von einer Offenbarung reden, da der Umschwung ja nicht den ganzen Menzel ergriff, sondern nur den quasi unoffiziellen. Nur diesem öffnete Constable die Augen. Er zeigte ihm, wie man mit dem Pinsel unmittelbar nach der Natur den flüchtigsten Eindruck festzuhalten vermochte und damit unvergleichlich stärkere Wirkungen erzielte als mit der geduldigen Übertragung der Bleistiftzeichnung auf die Leinwand. Er

lehrte den Maler, der bis dahin in der Farbe eine Art Schattierungsmittel gesehen hatte, den Wert der Farbe als Baumittel erkennen und wies ihn auf die Bedeutung des Kontrastes. Das heißt, er enthüllte ihm nicht weniger als das ganze Wesen der Malerei. Und wichtiger als alles andere war, daß sich Menzel von der Möglichkeit überzeugte, in der Malerei genau so zu verfahren, wie in seinen gelungenen Zeichnungen und Illustrationen: aus dem eigenen Trieb des Autodidakten seine Technik zu schaffen. Um die unmittelbare Anregung zu würdigen, genügt ein Blick auf den zuletzt erworbenen Constable der Berliner Galerie, des Künstlers Wohnhaus in Hampstead, der die Vorzüge und — merkwürdig deutlich — auch die Schwächen des Landschafters Menzel enthält. Das spezifisch Constablehafte im besten Sinne findet sich nur in einzelnen Landschaften Menzels, namentlich im „Palaisgarten des Prinzen Albrecht“[1]). Die gespritzten Pinselstriche, mit denen das Blätterwerk der vordersten Bäume gemalt ist, verraten eine Anlehnung an ältere Arbeiten Constables, im Genre des „Cenotaph“ der National-Gallery in London. Der Rest ist in der Breite der Skizzen des Engländers gehalten. Die Benutzung zweier so verschiedener Seiten des Vorbildes hat dem Gemälde Menzels eine gewisse Disharmonie gegeben. Das Material, aus dem die schattige Idylle der ruhenden Arbeiter gemacht ist, widersetzt sich der spitzigen Malerei des Blattwerks. Auch der Hintergrund, das gelbe Palais mit der grauen Krönung und dem verwaschenen roten Dach, und das graue Nebenhaus, einer der schönsten Teile des Bildes, bleibt ein wenig isoliert. Menzel schädigte das Werk wahrscheinlich, indem er die Idylle unter den Bäumen 1876 überarbeitete. Merkwürdigerweise blieb er auch jetzt noch, dreißig Jahre nach der Entstehung des Bildes, im Banne Constables. Denn die Art, wie die Kleider der

[1]) Sammlung H. Frenkel, Berlin, aus 1846.

Arbeiter aus reinen Partikeln von Rot, Blau, Gelb, Schwarz und Weiß gewonnen sind, erinnert sofort an den Meister des „Hay Wain". Trotz seiner Mängel besitzt der „Palaisgarten" eine ganz unwiderstehliche Überzeugung. Man bekommt einen Begriff von der Wirksamkeit rationeller Bildmittel, wenn man bedenkt, daß trotz der in Einzelheiten mangelnden Einheit lediglich das nur der Natur zugewandte Streben, alle rein malerischen Reize des Motivs hervorzulocken und alle unwesentlichen und daher die Darstellung beschränkenden Momente auszuschließen, zu diesem Werk führte. Schon die überzeugende Verteilung der Massen und Farben genügt, um den Blick von der Differenz der Einzelbehandlungen abzuziehen und nur das Gelungene des Bildes wirken zu lassen. Die Schönheit liegt in der Weite der Sensation, die sich mit ganz einfachen Gefühlsbegriffen ausdrücken läßt. Die Kühle der grauen Wege zwischen den Bäumen und den saftigen Blättern der Pflanzen, die Frische des Ganzen, war mit der Historienmalerei Menzels nicht zu geben.

Noch ein paar Skizzen von Landschaften mögen dem unmittelbaren Einfluß Constables zugeschrieben werden, so das „Nymphenbad in Kassel"[1]), die „Berlin-Potsdamer Bahn"[2]) u. a., in denen freilich ein wertvoller Faktor Constables, die Koloristik, nicht mit übernommen wurde. Nur in der entzückenden „Wolkenstudie" Menzels[3]) sind die Vorzüge des Vorbildes erreicht. Die Architektur des „Nymphenbades" besteht aus schmutzigbraunen Linien, der Wald aus einem häßlichen Brandrot, das durch geschickte Ausnutzung des Grundes leuchtend gemacht ist. Das Primitive der Darstellung tut dem schönen Motiv keinen Abbruch. In der „Berlin-Potsdamer Bahn" fanden

---

[1]) Sammlung Frau Krigar-Menzel, aus 1845.

[2]) Nationalgalerie, aus 1847. Das Datum ist auffallend. Die erwähnte Zeichnung ist aus 1845 und hat wohl kaum als Studie gedient.

[3]) Auch seit kurzem in der Nationalgalerie.

wir schon beim Vergleich des Bildes mit der Zeichnung empfindliche Lücken. Man hat dem Bildchen in der ersten Freude der Entdeckung mehr Reize zugeschrieben, als der Autor hineinlegte. Die Absicht, die ganze Landschaft in einem Zuge herunter zu malen, ist deutlich; die unverhüllte Handschrift wirkt im Vergleich mit der glatten Malerei bekannterer Bilder ungemein wohltuend; aber das Ganze ist doch zu ärmlich, als daß man in dem Bilde eine entscheidende Tat erblicken könnte. Die Baumgruppe in dem harzigen Schwarzbraun fällt ganz heraus, der Hintergrund geht nicht mit dem ersten Plan zusammen, und das Ganze wirkt mehr burschikos als genial. Dasselbe trifft in noch höherem Grade bei der großen Landschaft mit dem „Tempelhoferberg" zu[1]). Sie beweist, daß Menzel damals durchaus nicht allein Constable vor Augen hatte. Das Bild wirkt vielmehr barock wie viele und nicht die besten Zeichnungen und rechtfertigt vielleicht die zweifelhafte Verbindung mit Schlüter, den man zuweilen unter den Ahnen Menzels genannt hat. Barock in der Form, in dem Ungeordneten des ganzen Bildes, in den gleitenden Pinselstrichen, in der leise an Rubens erinnernden Art, wie die beiden verwegenen Bäume gemalt sind. Die schmutzigen Farben tragen noch dazu bei, den Eindruck des Ungezügelten zu vergrößern. Das scharfe Rot des Berges detoniert unangenehm in den verwaschenen, aus Grün, Grau und Braun gemischten Farben. Übrigens wurde dieses Rot Menzel wiederholt gefährlich. Es gibt dem Gustav Adolf-Gemälde[2]) mit dem Schlitten das Maskeradenhafte und brutalisiert auch in vielen anderen historischen Bildern die Stimmung. Sehr hübsch ist auf dem „Tempelhofer Berg" das regenfeuchte Stück links mit den Häusern. Hier ahnt man, welcher Dinge Menzel fähig war.

---

1) Märkisches Provinzial-Museum, Berlin, aus 1847.

2) Vgl. S. 85. Das Rot hier typische Theaterfarbe.

Am erstaunlichsten wirkt von allen Landschaften die „Waldesnacht“.[1]) Das Bild sieht von nahem wie eine Palette aus, von willkürlich gemischten dunklen Tönen. Beim Zurücktreten wird der Zauber der zusammenfließenden Farben lebendig. Die Pinselstriche ordnen sich zu einem organischen Netz von blaugrauen und braunroten Tönen, in denen hier und da ein gespenstisches Weiß leuchtet; aus dem Gewebe wachsen die dunkeln Massen der Bäume hervor. Wir erkennen die schweigende Atmosphäre einer weichen Sommernacht. Man steht vor dem Bilde wie vor einem psychologischen Rätsel. Nicht wegen seiner schattenhaften Schönheit; solche Wirkungen sind uns seit dreißig Jahren nicht mehr ungewohnt; sondern daß Menzel, der Menzel, den wir alle seit Kindesbeinen kennen, der Sachliche, den man immer nur mit einer halbverschluckten Verwünschung einen großen Künstler nannte, so sehen, so schwärmen konnte. Das Bild könnte ohne jede Gefahr für einen Courbet gelten, einen von der seidigen Art aus den vierziger Jahren, als der Meister von Ornans seine weichen Portraits malte. Ich glaube nicht, daß Menzel schon damals Courbet gesehen hat; nach Paris ging er erst vier Jahre später. Die Köpfe aus 1855, dem Jahre der Reise[2]), passen gut zu unserer Landschaft, könnten freilich auch auf das Studium alter Meister — namentlich Rubens — zurückgehen. Man wird sich begnügen müssen, hier einen der vielen isolierten Ausblicke im Werke Menzels zu konstatieren, die keine Folgen hatten.

Nach alledem scheint bisher der Einfluß Constables auf Menzel gering, aber man würde irren, wollte man ihn an den relativ wenigen Bildern messen, die in das engere Gebiet Constables fallen. Wir begegnen ihm nicht nur

[1]) Sammlung R. v. Mendelssohn, Berlin, 1851.
[2]) In der Nationalgalerie und der Pinakothek.

in den Landschaften. Auch aus den übrigen Werken derselben Zeit scheidet eine beträchtliche Menge von Gemälden aus, die nichts mit dem populären Genre Menzels zu tun hat, sondern dem Geiste jener Landschaften nahesteht. Das sind einmal einige Bilder, die dem Titel nach zu den historischen gehören, denen aber alles Charakteristische der gewohnten Kategorie fehlt. Ich nenne nur zwei: „Die Märzgefallenen"[1]) und „Die Predigt in der alten Klosterkirche".[2]) In beiden versucht Menzel, sich von der detaillierten Schilderung der Physiognomien zu befreien und Massen zu geben. In den „Märzgefallenen" gelingt es nur zum Teil. Man ahnt unter der Malerei die peinliche Zeichnung. Das scheinbar Lockere des Bildes ist nicht die Fertigkeit der Skizze, sondern störende Nichtvollendung; nur in der Schilderung des Platzes spielt freiere Luft. Die Zeichnung zu dem Bilde, die der Nachlaß des Künstlers ans Licht brachte, erklärt diese Verschiedenheit der Behandlung. Sie schildert nur den Platz, den Menzel also nach der Natur zeichnete, und deutet mit wenigen primitiven Strichen ein paar Menschen an. Die Masse des Volks malte Menzel dazu. Aus einer anderen Inspiration entsprungen, konnte sie sich nicht mit dem ersten Entwurf verbinden. Viel flotter ist die „Predigt". Hier fand Menzels Charakterisierung ein ideales Größenmaß, das dem Zeichner das Malen gestattete. Das Bild ist mit wenigen Strichen gemacht und gibt alles, selbst den Ausdruck der einzelnen Zuhörer, vor allem aber die nur dem Stilmittel der Kunst erreichbare Stimmung, die den Prediger mit der lauschenden Gemeinde verbindet.

Dieses Kircheninnere geleitet uns zu einer Gruppe von Bildern, die im Werke des Meisters einen gesonderten Rang einnehmen. Menzel ist in allen Interieurs der vierziger Jahre viel sicherer und selbständiger als sonst. Er

[1]) Hamburger Kunsthalle, aus 1848.
[2]) Dresdner Galerie, aus Mitte 1847.

beherrschte das Gebiet und brachte ihm größere Sympathie entgegen. Wir sahen schon in seinen Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitten, wie wohl ihm innerhalb der festen Wände des Zimmers war. Seiner ganzen Art nach Interieurmensch, verschloß er sich draußen unter Menschen. Zu Hause knöpfte er sich auf, soweit ihm dies überhaupt gelingen konnte. Zur Landschaftsmalerei, mit der uns große Meister verwöhnt haben, gehört flammendes Temperament, die Fähigkeit schneller Entschlüsse, ganze Hingabe. Menzel fehlte alles zum Enthusiasmus, namentlich schon die Zeit, aber er konnte behaglich sein.

Den gemalten Interieurs hat wiederum Constable geholfen. Aber der Einfluß ist hier viel weniger wörtlich und deßhalb von größerem Vorteil. Schon die Übertragung der Erfahrung, die Menzel beim Studium der Landschaften des Engländers gesammelt hatte, auf ein Gebiet, das Constable selbst nie berührt hatte, gab dem Nachfolger größere Freiheit. Der Einfluß — vielmehr ein Zufluß — wurde in ein Bett geleitet, das zum Empfange wohl geeignet war. Die besten Interieurs sind ausschließlich Räume, in denen Menzel lebte oder die er genau kannte. Die besten Portraits der vierziger Jahre, ganz wie die gezeichneten, stellen nahe Verwandte oder gute Bekannte dar. Man findet die Geschwister in Einzelbildnissen und zu Gruppen vereint in den Zimmern wieder. Den Bruder, den wir ein paar Jahre älter in dem gezeichneten Familienblatt als den Klavierspieler erkannten, malte er wiederholt, einmal als überlebensgroßen Kopf in schöner Modellierung mit den glänzend feingestrichenen schwarzen Haarsträhnen[1]), dann im Interieur.[2]) Man kann verfolgen, wie dasselbe Modell mit immer knapperen Mitteln stets charakteristischer wird.

[1]) Kunstverlag Jacques Casper, Berlin, aus 1846. Im Format unbehaglich.

[2]) Zwei Bilder aus dem Nachlaß, namentlich das kleinere, das den Bruder am Frühstückstisch zeigt, hat alle Reize der Ursprünglichkeit.

Die meisten Interieurs sind kleinen Formats und fast in denselben Farben gemalt. Ein mit Rot erwärmtes Schokoladenbraun bildet die Grundlage und reicht oft allein durch Abstufungen nach Hell und nach Dunkel für alle Bedürfnisse aus. Schon die Ökonomie des Materials gibt die Harmonie der kleinen Skizzen. Nirgends stören die grellen, willkürlichen Kontraste der späteren Gemälde. Trotz der Skizzenhaftigkeit malte Menzel damals viel mehr als später, weil er die Bewegung mit dem Pinsel, nicht nur mit der Farbe vollbrachte. In dem Interieur mit der Schwester des Künstlers[1]), wo im Hintergrund die Mutter an dem Tisch mit der Lampe sitzt, ist der Reichtum des Malerischen erstaunlich. Das Mädchen an der Tür, von dem warmen rotbräunlichen Gesamtton und der stillen Beleuchtung gebadet, wird man nie vergessen. Die Kunst, die das Gesicht so reich zu modellieren wußte und doch ganz die Einheit der Flecken erhielt, ist eines Corot würdig. Was Menzel dabei reizte, war sicher nur die Beleuchtung. Was er gab, ist im kleinsten Maßstab ein geniales Werk von unerschöpflichem Zauber. Es gelang ihm, weil er den Rhythmus darstellte, den der zitternde Schein der Lampe in das stille Gemach ergoß. Ähnlich, nur noch konzentrierter, ist die Gruppe bei Lampenlicht um den weißgedeckten Tisch[2]), wo aus dem Oliv der Wand, dem Rot des Sofas und dem Schokoladenton in der Kleidung der Männer die angenehmste Harmonie entsteht und die Posen wie von einem blitzschnell über das lauschige Bild haschenden Blick wiedergegeben erscheinen. Ganz so malte er einen bei der Lampe am Schreibtisch sitzenden Knaben[3]) oder die erwähnten Bilder mit dem Bruder.

---

[1]) Sammlung Frau Krigar-Menzel, Berlin, aus 1847. Vergl. auch das Interieur mit dem Porträt des Justizministers von Maercker aus derselben Sammlung, in einer ganz ähnlichen nur dunkleren Farbenstimmung.

[2]) Früher Sammlung Julius Aufseeßer, jetzt in der Nationalgalerie.

[3]) Nachlaß. Wohl eine der energischsten Skizzen Menzels dieser Art.

In allen diesen Bildchen spielt die Beleuchtung eine ganz entscheidende Rolle. Menzel baute die Einsicht in die Bedeutung des Lichtes, die er Constable verdankte, selbständig aus. Offenbar gab er sich dabei alle nur erdenkliche Mühe. Selbst den gelungenen Bildchen merkt man das allzu genau genommene Studium der Lichtquelle an. Sobald aber der enge Rahmen verlassen wird, artet dieselbe Tendenz in ein problematisches Experimentieren aus oder wird ganz aufgegeben. In dem größten Gemälde der Serie „Die Störung“[1]) sind so viel verschiedene Beleuchtungseffekte in einem Raum zusammengestellt, daß jede Möglichkeit ruhiger Wirkung verloren geht und das Resultat völlig verunglückt. Das Bild vermittelt zwischen der Interieur-Skizze und den ersten Friedrichbildern und zeigt die zweifelhafte Hilfe, die Menzel aus seinen Studien des Lichtes für die Historiengemälde gewann. Er behielt nicht den Zweck der Beleuchtung, sondern verwandte das Licht wie eine rein materielle Zutat. Die Unordnung wurde dadurch immer größer. In den Interieurskizzen dagegen sah sich Menzel gedrängt, das Farbige mit einer summarischen, aber durchaus organischen Koloristik zu erreichen, ohne alle Lokaltöne. Auch das Zeichnerische bringt in den Skizzen keine Einzelheiten zur Geltung, sondern zielt lediglich auf den Totaleindruck. So malte Menzel seine Schwester auf dem Kanapee[2]); das Kleid in großen geschmeidigen Strichen aus dem beliebten Schokoladenbraun, das Kanapee rot vor schwach rötlicher Wand. Die Figur lehnt in einer meisterhaft erfaßten Pose den Kopf auf das blaue Kissen, und in dem schönen Profil vereinigen sich die Reflexe der Kleidfarbe und des Rots zu sanft strahlenden Tönen. Oder er zeigt im Pastell das Brustbild einer Dame mit geöffnetem weißen Kragen in einer Bluse aus blau-gelb-

---

[1]) Im Besitz der Familie d. K. Datiert 1846.

[2]) Sammlung Frl. E. Maercker, Halberstadt.

rotem persischen Stoff mit roten Streifen[1]). Wieder bildet die gelungene Farbenmischung in ganz verdunsteten Tönen den Teint des schön modellierten Gesichts.

Die Reife der Beobachtung in solchen Studien eröffnet große Aussichten. Es scheint fast, daß die Beherrschung der Organisationsverhältnisse der Farbe dem Maler gleichzeitig den Einblick in die verschwiegensten Formenprobleme erschloß. Man wird von Reizen getroffen oder wenigstens gestreift, die klassische Meister auszeichnen. Im Nachlaß fanden sich verschiedene sehr farbige Pastelle mit Bewegungsstudien von Frauen aus derselben Zeit (namentlich ein 1845 datiertes Blatt mit einer sitzenden jungen Frau aus schwarzweißer Kreide und Buntstift; und ein „In der Kirche" genanntes Pastell), bei denen man an das Monumentale gewisser Zeichnungen von Degas denken konnte. Nicht das Psychologische lockte Menzel damals, sondern der Raum. Das Interieur auf den intimen Portraits der Zeit ist nicht Kulisse, sondern wirkt als Teil des Bildnisses mit. Es ist die Methode aller großen Maler. Ihre Vorzüge kann man schon bei einem Vergleich mit gleichzeitigen Bildern erkennen, in denen der Künstler nicht mit ganz gleicher Konsequenz verfuhr. Auf dem Bildnis der Frau von Knobelsdorff[2]) hat die Figur im weißen Kleid und rosa Umhang, mit dem frischen Gesicht unter dem gelben Schotenhut mit blauen Bindebändern, sicher viele Reize. Sie ist sauberer, aufmerksamer gemacht als die Interieurskizzen, aber wirkt mühselig. Man denkt nicht an Constable, viel eher an Waldmüller[3]). Die Farbenverteilung nach dem obigen Prinzip reduziert sich auf bescheidene Anfänge. In dem weißen Kleid

---

1) Sammlung Heinrich Haas, Berlin, aus 1847. Farbenreiches Pastell.

2) Seit kurzem von der Nationalgalerie erworben; aus dem Jahre 1848.

3) Sicher hat Menzel Waldmüller geschätzt. Auch mag ihn die 1846 erschienene Broschüre des Wieners gegen die Akademien in seinen Freiheitsbestrebungen ermutigt haben. Daß Waldmüllers Art den viel reicheren Maler nicht praktisch fördern konnte, liegt auf der Hand.

kommt das Rötliche des Gartenwegs, mit Grau vermischt, vor; auch im Gesicht bildet dieses Rot eine Nuance. Aber diese Koloristik ist viel mehr ein Reflex der zufälligen Wirklichkeit als Beherrschung der Form. Der Garten ist auffallend wenig sorgfältig gemalt, kompromittiert aber nicht das Porträt. Was der Figur den Reiz gibt, scheint mir weit mehr auf das Konto des hübschen Zeitkostüms zu kommen, als auf das der Malerei.

Ein Zwischenglied bildet das Porträt der Frau von Maercker[1]). Leider hat es sehr nachgedunkelt. Die Wand, die mal mit großen graugrünen Ornamenten auf rotbräunlichem Grund dekoriert war, ist fast schwarz geworden. Dieser Grund hinterläßt Reste im Kleid, kehrt erhellt in der leicht mit Blau versetzten Mantille und noch heller und leichter im Gesicht wieder. Im Teppich ist die reichste Note des Brauns fast zu Rot gesteigert. Selbst die altmeisterlich gemalte Fußbank mit dem minutiös beobachteten Netzwerk auf dem Polster fügt sich organisch in das Bild. Trotz aller Kleinmalerei fühlt man keinen Zwang. Es geht einem wie vor gewissen Bildern Krügers, daß, sobald einmal das Auge auf den kleinen Maßstab eingestellt ist, die Dinge natürlich und groß werden. Menzel vermied hier mit Sicherheit die Puppenmalerei seines Kollegen Meissonier, mit dem man ihn früher zu vergleichen liebte, und der vielleicht beitrug, diese vielversprechenden Anfänge zu verwischen.

Weit über diese diskreten Bildchen ragen zwei Interieurs der vierziger Jahre hervor, die beide jetzt der Nationalgalerie gehören: die bereits 1903 erworbene „Zimmerecke mit der geöffneten Balkontür“, aus 1845, und die „Stube Menzels“ in der Zimmerstraße, aus dem Jahre 1847. In der letztgenannten ist alles, was die rotbraunen Interieurs ziert, gesichert und gesteigert. Der Pinsel überwindet spielend die Materie. In der weißen Bettdecke steckt nicht der

[1]) Sammlung Frau Krigar-Menzel.

Hauch von Dilettantismus, sondern eine nur mit den edelsten Beispielen zu vergleichende Kunst. Und doch verbindet sich mit dieser aus dem Vollen schöpfenden Malerei noch alles Behagen. Der Blick durch das Fenster auf das Grün und die freundlichen Häuser mit den roten Dächern verrät dieselbe treuherzige Empfindung, die in den kleinen Innenräumen so warm zum Betrachter spricht. Die „Zimmerecke mit der Balkontür“ ist die Perle der Nationalgalerie, von der ich meinen Lesern schon oft erzählt habe. Sie rechtfertigte auch auf der Menzelausstellung trotz der Fülle des Gebotenen die Bedeutung, die ihm alle Freunde des Meisters bei der Entdeckung zusprachen. In beiden Bildern ist das, was Constable der modernen Malerei brachte, in einer des großen Anregers durchaus kongenialen Vollkommenheit enthalten: die Freude an der Farbe, die Liebe des Malers zur Natur. Auffallenderweise sind beide Interieurs leer; die skizzierte Silhouette im Fenster des späteren Bildes ist offenbar eine willkürliche Zutat im letzten Augenblick, denn der Schreibtisch steht zu nahe am Fenster, als daß dazwischen jemand Platz finden könnte. Die Leere ist nicht bedeutungslos. Auch von den Landschaften gelangen Menzel die am besten, in denen keine Menschen vorkommen; in anderen sind gerade die Menschen zu viel. In den späteren Historien- und Gesellschaftsbildern steckt oft der einzige Reiz nur im Beiwerk; man denke an das „Ballsouper“ und an die bekannte Redensart Menzels: das einzig Gelungene im „Flötenkonzert“ sei der Kronleuchter.[1]) Der Erzähler lockte den Maler nur zu leicht vom Pfade der Kunst, und der normale Menzel sah im Menschen mit Vorliebe den Helden der Erzählung, auch wenn er nur einige Körperteile von ihm zeigte. Die kleinen Familienbilder, in denen der Raum ganz gleichberechtigt mit den Personen erscheint, sind

[1]) Soviel ich wenigstens weiß, bezog sich die Redensart auf dieses Bild.

seltene Ausnahmen. In den beiden Interieurs, den Glanzstücken dieser Reihe, projizierte er sein ganzes Interesse auf den Raum und malte die Zimmer der Zimmer wegen. Sie stehen so leibhaftig vor uns, als seien es lebende Wesen. Sie erweisen deutlich, was einzig den Menschen und jedes andere Wesen und Ding im Bilde belebt: Licht, Farbe, Ton. Hier spürt man nichts von dem Zögern, das sich nur an gedämpftes Braunrot traute. In dem Zimmer von 1847 klingt schon dieselbe Harmonie der kleinen Bilder mit, aber unendlich sonorer und reicher, und statt des Lampenlichtes blickt der frohe Tag in das Gemach und bringt eine Fülle neuer Farben. In dem Zimmer von 1845, merkwürdigerweise einem der frühsten Bilder der ganzen Serie, ist nichts als warme Sonne.

Es braucht wohl nicht gesagt zu werden, daß ein Bild bei Lampenlicht nicht höher oder niedriger steht als eins im Sonnenschein. Bei identischer Subjektivität müssen die Wirkungen dem ästhetischen Werte nach gleich sein. Aber eben die Subjektivität Menzels war in den beiden Arten nicht dieselbe. Es liegt ein kaum merkbarer Rest von Künstlichkeit in den Abend-Interieurs. Bei aller Intimität fehlt die freie klare Aussprache des Balkonzimmers. Die Freude, die wir hier empfinden, verhält sich zum Genuß an den anderen Bildern wie das Entzücken am ersten Frühling zu der Erinnerung an behagliche Winterabende hinterm Ofen. Das Behagen in diesem Sonnenschein dehnt die Glieder, wir fühlen es in den Augen. Das gehauchte und bei aller Zartheit ganz lebendige Weiß und Grau und Blaugrün der Wände überrieselt uns mit Wonne, und wenn der Blick auf das kleine rotgrüne Ornament des Plafonds trifft, meinen wir ein prickelndes Ticken des Blutes zu spüren. Der graurosa gestreifte, mit schwarz durchwebte Stoff des Sofas und das Bild im goldig gelben Rahmen, beide im Spiegel gesehen, das leuchtende Mahagoni dieses Spiegels

und der Stühle, der braune Teppich mit den schwarzen Fransen: alles das sind nicht allein Möbel, Stoffe, frappierende Realitäten. Sondern diese Dinge haben gleichzeitig neben der Evidenz ihrer Tatsächlichkeit das Immaterielle einer höchst gesteigerten Vorstellung in eines Menschen Seele, die wir zu der unseren machen. Sie sind seelisch, weil sie leben, weil sie aus einer niedrigen Täuschung unserer Sinne durch die Nachahmung der Natur, kraft der Empfindung ihres Autors, zu atmenden Geschöpfen werden. Die sonnige Luft, die den zarten Vorhang in das Innere des Zimmers weht, scheint auch in uns zarte Wollust wallen zu lassen: die Wollust der Erinnerung, daß wir dies alles erlebt haben und so glücklich sind, es, sobald wir wollen, immer wieder zu erleben.

Es ist unmöglich, einem echten Menzelamateur die Schönheit des Balkonzimmers vor Augen zu führen. Wenn es der alte Menzel nicht schätzte, wie sollte ein anderer, der dem Alten nahestand, klüger sein. Wer aber nicht von Menzel zu diesem Bilde kommt, sondern von der Kunst, erlebt eine seltene Freude. Man gelangt hier einmal im Deutschland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ohne Verrenkung durch Relativa zum Genuß und wird durch keine Erinnerung an größere Werke derselben Art getrübt. An die Stelle unserer einheimischen Kleinmeister, mit denen es allemal leicht fällt, den Fortschritt eines Menzel nachzuweisen, treten die größten Werte, um das Maß seiner Vollkommenheit zu würdigen. Man bleibt nicht auf die engen Grenzen des Vaterlandes, wo der Wettbewerb aufhört, angewiesen, sondern kann von dieser Zinne aus von der ganzen Welt ein Zeichen gleich erleuchteter Kunst fordern. Auch nicht des Appells an die Grenzen der Zeit bedarf es hier, um das Schöne zu finden. Man treibt bei uns mit diesem Notbehelf einen wenig erbaulichen Mißbrauch. Für die Einsicht, daß dieses oder jenes Bild zu seiner Zeit etwas bedeutete,

diese oder jene, selbst die reellste Förderung brachte, quittiert keine Freude am Schönen. Was wäre Constable, wenn er nur der europäischen Kunst zum Fortschritt verholfen hätte, wenn wir nicht heute und morgen und in hundert Jahren sicher wären, seine Kraft im eigenen Werke ungeschwächt wieder zu finden. Kunstwerke sind nicht wie Luftballons, die sich langsam entleeren. Dem Sein und Haben unserer irdischen Spekulationen entrückt, gewinnen sie allenfalls durch das, was man ihnen entnimmt, sind unerschöpflich. Wie Menzels lichtes Interieur heute wirkt, so wird es immer wirken, solange es kunstsinnige Menschen gibt. Seine Vollkommenheit ist in sich allein, in der erquickenden Erfüllung seiner Gesetzmäßigkeit, nicht auf die Neigung der Zeit begründet.

Was Menzel Constable nahm, gab er mit Zinsen zurück. Er rückte einen Moment in gleiche Höhe. Der Moment ist unverlierbar, auch wenn er in dem langen Leben des Zähesten der Unseren nur eine Stunde währte.

NATIONALISMUS

DER Wissenschaft, die nicht zu schwärmen, sondern zu erforschen hat, sind solche Episoden, wie das Zusammentreffen unseres Meisters mit Werken Constables, mehr als biographische Details. Sie kann daran lernen und mit dem Resultat nützen. Wir haben gesehen, welch reiche Frucht Menzel aus der Berührung mit Englands bestem Maler erwuchs; wir wissen, daß die Wohltat auf dem langen Lebenswege Menzels wie eine einsame Blume blühte und verwelkte. Unwillkürlich denkt man bei dieser Constable-Episode an eine andere, an das Zusammentreffen der französischen Romantiker mit dem englischen Meister, das zwanzig Jahre vorher stattfand und der französischen Malerei unübersehbare Folgen bringen sollte. Als der „Hay Wain" im Salon des Louvre vom Jahre 1824 erschien, schlug die Stunde der modernen Kunst Frankreichs. Unwillkürlich meldet sich die Frage, warum bei uns dasselbe Ereignis im Sande verlief. Warum ging nicht auch in Berlin die Welle der Begeisterung über die Kunstwelt wie in Paris, wo der Jubel der Géricault und Delacroix in vielen Herzen nachklang, wo die Zeitungen das Ereignis besprachen und alle Freunde des Schönen, die in der Kunst mitlebten, das Begebnis wie ein Erlebnis feierten? Sechzig Jahre bedurfte es bei uns, um das äußerlich identische Begebnis ans Licht zu bringen. Ohne den klugen Einfall Tschudis, den Meister, ehe sich der Mund zum ewigen Schweigen schloß, zu fragen und so den Fall historisch festzulegen, wäre der deutsche Gelehrte, der gewagt hätte, bei Menzel an Constable zu denken, von der Menge gehaßt, von der Zunft verspottet worden. Der glückliche Zufall hat nichtsdestoweniger nicht vermocht, auch nur in einer der phrasenhaften Verhimmlungen beim Tode Menzels das Ergebnis zu Worte kommen zu lassen.

Weil man es nicht wußte, wie man, sobald es sich um die Gegenwart handelt, nichts bei uns weiß; und weil man, selbst wenn man es gekannt hätte, doch geschwiegen hätte, aus Pietät; weil man sich nicht getraute, Menzel mit solcher Erkenntnis — zu ehren. Doch ist die Analyse der Menzelschen Kunst wichtiger als aller Anekdotenkram, als alle Orden und Bürgerrechte, mit denen man den schlichten Mann behangen hat, wichtiger als der Ehrenposten mit der blechernen Mütze, der vor dem Hause des gestorbenen Soldatenzeichners auf und ab stolzierte. Unendlich wichtiger als die Stellung Menzels zu den Hohenzollern ist sein Verhältnis zu Constable. Aus jener erfahren wir nichts, was nicht Hunderte von traurigen und heiteren Begebenheiten unseres öffentlichen Lebens hinlänglich dartun; aus diesem könnten wir alles erfahren: die ganze unter Phrasen und Verlogenheit versteckte Misere unserer Kunst. Nicht nur weil das Verhältnis die Frucht trug, an der wir uns freuen, sondern auch, weil es so schreiend unverhältnismäßig ungenutzt blieb. Menzel setzte im Jahre 1847 mit seinem „Gustav Adolf“ und dem Kasseler Karton die Reihe seiner Historienbilder fort und hütete sich, in diesen und den folgenden Werken die entscheidende Erfahrung mit Constable merken zu lassen. Er war der freie Künstler nur als Privatmann. Seine großen Gemälde, die das Publikum zu sehen bekam, sind Kompromisse. Delacroix schämte sich nicht, als er den Ursprung der Leuchtkraft Constables erkannt hatte, sein „Massacre de Chios“, das schon fertig im selben Salon von 1824 des Platzes wartete, in wenigen Tagen vollkommen umzumalen, und hielt das Ergebnis in allen folgenden Werken mit eiserner Konsequenz fest, baute an seiner Vervollkommnung zu jeder Zeit bis zum letzten Atemzuge und hinterließ eine Schöpfung, deren Organismus selbst den Barbar, der

nicht ihre Schönheit begreift, zur Achtung zwingt. Jedermann wußte und sah die Umwandlung, die Delacroix mit dem „Massacre“ vornahm. Warum empörte sich damals kein französischer Kritiker gegen so vaterlandsverräterisches Tun? Der Mob hätte auch in Paris das billige Argument begriffen, die Instinkte der Masse sind dort nicht besser als irgendwo. Der Grund ist simpel. Der Chauvinismus unserer Nachbarn, über den man Wunderdinge fabelt, dringt noch nicht in die Kultur des Volkes, sondern bleibt bezahlten Radaupolitikern überlassen. Er zeitigt keine Kunstprofessoren, die mit solchen Schlagworten der Krämerpolitik Hörer fangen, und die ganz verderbte Presse ist noch nicht ungebildet genug, mit solcher Speise ihre Leser zu füttern.

Und doch wäre in diesem Falle die Torheit um einiges verzeihlicher gewesen, freilich nur um geringfügige Nuancen. Der ungebildete Kritiker hätte sich wundern können, daß reiche Leute wie Géricault und Delacroix nicht auf die Hilfe eines Constable verzichten zu können glaubten; daß eine vielhundertjährige Ahnenreihe größter Künstler nicht genügte, den Stamm ohne Mischung fortzusetzen. Er hätte vor einem sehr beschränkten Forum recht behalten, wenn er den beiden Überschätzung des Auslandes vorwarf. Géricault und Delacroix waren wirklich bis zum gewissen Grade Anglomanen. Gepeitscht von übertriebenen Ansprüchen an sich selbst und ihre Zeitgenossen, fühlten sie sich einsam in einem Lande, in dem tatsächlich die Talente wie Pilze emporschossen. Sie übersahen über der Masse, die dort wie überall der Unkunst frönt, die einzelnen, die in ihrer Heimat zu ihrer Zeit zahlreicher waren als irgendwo. In England begegneten ihnen nur die Leute ihresgleichen oder die sie für ihresgleichen nahmen. Befangen von augenblicklichen Zielen, die ihnen allein nur im ganzen Umfange erschlossen waren, erblickten sie in

gewissen Schulbegriffen der englischen Landschafter eine Annäherung an ihre nächstliegenden Ideale und übertrugen die Bedeutung dieses momentanen Vorteils für das eigene Wohl auf ihre Wertung des Ganzen. Man kennt die übertriebene Verehrung Géricaults zu Wilkie, der ihm von unnachahmlicher Gewalt des Ausdrucks schien — so sprach der Schöpfer der unsterblichen Reiterportraits — und Delacroix' Überschätzung eines so tief unter ihm stehenden Meisters wie Holman Hunt. Solche Irrtümer, die unvermeidlichen Ausschreitungen stark gerichteter Instinkte der Jugend, sind zuweilen gefährlich. Ein Kritiker vom Schlage Gautiers hätte den beiden manches antworten können. Er fand sich nicht, war nicht nötig, da das einzig wesentliche Ergebnis der Hinzuziehung Englands, der heimatliche Fortschritt der Kunst, allen Einwendungen den Boden entzog. Und noch weniger fand sich die Feder, die aus nationalen Rücksichten die Anglomanie denunzierte. Man hätte den blöden Kritikus bald heimgeleuchtet. Eine Schmälerung der Quellen Delacroix' wäre wie unerhörter Eingriff in seine persönlichen Rechte erschienen. Nicht den Künstler, der vor aller Augen die fremde Erfahrung nutzte, sondern den Ankläger hätte man einen Räuber geheißen. Räuber an der Menschheit, an der Kultur. Denn nicht sich bereicherte Delacroix mit kühner Aneignung, sondern die hohe Sache, der er diente. Er vollbrachte damit eine Notwendigkeit, die das Rad der Geschichte des Schönen um ein gewaltiges Stück vorwärts drehte, und erfüllte seine Pflicht. Denn was ihm zur rechten Zeit gelang, war ihm möglich und mußte ihm gelingen, sobald er der freie Mensch war, dem allein die Kunst unserer Tage glückt. Es erschloß sich seinem Intellekt und seiner Kraft, war nötig, um die Gabe, mit der ihm seine Nation gesegnet hatte, zur höchsten Vollendung zu bringen und

alle anderen Künstler, deren Instinkte sich in dem von Zeit und Ort geschaffenen, kongruenten Stadium der Entwicklung befanden oder befinden würden, durch das Beispiel eines glänzenden Organismus fortzureißen.

Die von Delacroix empfangene und weitergegebene Hilfe erscheint gering, wenn man sich an die bei uns beliebte, kuriose Einteilung des Schöpfungsprozesses hält, und dann nur an das denkt, was man mit dem fast zum Schimpfwort gewordenen „Technischen" bezeichnet. Und an etwas anderes kann man anscheinend nicht denken, da Delacroix seine romantischen Entwürfe unmöglich Constable verdankte. Seine Farbe gewann. Er überzog, so stellt sich etwa der Laie die Sache vor, das fix und fertig gemalte „Massacre" mit einem durchsichtigen, leuchtenden Netz, und das Netz machte das darunterliegende Gemälde noch schöner. Da er schon vorher die großartige „Dantebarke" ohne Constables Hilfe gemalt hatte, kann der Nutzen nicht entscheidend gewesen sein. Aber dieser Schein hält nur so lange, als man die unmittelbare, nächste Folge in Betracht zieht. Sobald man zurücktritt und nicht mal das ganze Werk, nur noch ein paar Bilder aus den nächsten zehn Jahren, darunter das „Frauengemach in Algier" dazu nimmt, ändert sich die Bedeutung. Nimmt man gar das ganze Lebenswerk, die „Kreuzfahrer in Konstantinopel" und die Hunderte von Meistergemälden vor und nach dieser Höhe, so erkennt man den alten Delacroix, der kurze Zeit, ohne von Constable betroffen zu sein, malte, kaum noch wieder. Der große Delacroix ist der große Kolorist, nicht der primitiv gestaltende Anfänger. Diesen finden wir abhängig von Gros und Géricault, der Selbständige ist der kühle Erkenner, den wir Constables Maxime annehmen sehen. Constable unterjochte ihn nicht, denn wir finden keinerlei Ähnlichkeit zwischen den beiden

Künstlern. Delacroix' Werke aus der sehr langen und reichen Blütezeit stehen so unabhängig neben Constable, wie Menzels Interieurs neben dem englischen Landschafter; oder — um ein höheres und allgemein bekanntes Beispiel zu nehmen — wie Rubens neben Tizian. Constable befreite vielmehr Delacroix, denn seine Berührung machte den neuen Künstler, trieb ihn auf den eigenen zur Höhe führenden Weg. Fragt uns nun jemand, was die Farbe oder die Technik bei Delacroix bedeutet, so scheint uns der Frager ebenso klug wie der Denker, der untersuchen würde, was im Smaragd der Stein bedeutet.

So ist die Geschichte aller Entwicklungen, und nur das beschränkte Auge sieht nicht den Segen, weil es auch die Kunst nicht sieht. Für den drolligen Gemütsmenschen, der solche Dinge „technisch" und die Technik äußerlich nennt, ist auch die Kunst äußerlich, insofern, als er ihrer als einer Äußerlichkeit nicht bedarf.

Und nun vergleiche man. Der Vergleich ist ideal, um den Kern der deutschen Nationalisten unserer Tage zu erkennen. Sie verlangen den nüchternen Tatsachenbeweis für Dinge, ohne deren Besitz überhaupt keine Reflexion in Kunstsachen denkbar ist. Schrieb doch neulich ein Kritiker, und einer der besseren, ganz naiv, es wäre gegen den Austausch mit Frankreich nichts zu sagen, wenn der Austausch nicht einseitig wäre, wenn auch die Franzosen von uns anregende Kunstwerke akzeptierten. Dieser Wunsch wurde in der Vergangenheit, wenn man bis Clouet-Holbein zurückgehen will, zuweilen erfüllt. Das gleiche ist aus einigermaßen offenliegenden Gründen in der Gegenwart nicht zu erwarten. Wohl aber läßt sich an dem Fall Delacroix dartun, daß die Einseitigkeit des Austauschs nicht an der Unhöflichkeit unserer Nachbarn liegt.[1]) Denn man wird zu-

[1]) In meinem Buch „Corot-Courbet" findet man viele andere Bestätigungen. Vergleiche die Stellung der Generation von 1830 zu den

geben, daß die Franzosen den Engländern nicht näher sind, als wir den Franzosen. Wer je drüben gelebt hat, weiß, daß die Abneigung gegen John Bull dem Pariser im Blute liegt. Er haßt ihn, wie wir niemanden hassen. Constable war reinster Engländer, mindestens so typisch für England wie Menzel für Preußen, typischer als Menzel in einem edleren Sinne, als Repräsentant aller Vorzüge seiner Landsleute: der Liebe zur Natur, zur freien Erde, zur Heimat. So eng gehörte Delacroix zu seinem Lande. Das Jahrhundert hat keinen zweiten, der gleichreinen Stammes wäre und den Geist des Volkes gleichtief durchglühte. Daneben stelle man die künstlerische Potenz Deutschlands während Menzels Jugend und überlege, was Frankreich von Constable erhielt und was wir von ihm hätten empfangen können. Dort eine Bereicherung, über deren Vorzüge nicht gestritten werden kann, deren Mangel aber große Zeitgenossen Delacroix' — von den Vorgängern zu schweigen — nicht hinderte, göttliche Werke zu schaffen. Hier geradezu alles; das Fundament einer Malerei, von der kein Landsmann und Zeitgenosse Menzels — von den Vorgängern zu schweigen — mehr als eine blasse Ahnung hatte. Das Exempel ist einfach. Delacroix gab sein Resultat der Welt in Hunderten von repräsentativen Gemälden preis zur Freude und zum Nutzen aller. Menzel machte ein paar schöne Skizzen; so bescheiden sie neben Delacroix erscheinen, das beste, was wir von ihm besitzen, das beste der deutschen Malerei jener Zeit überhaupt. Er erwies, was mehr ist, was den Skizzen die Wirkung vollendeter Gemälde jeder Zahl und jeden Umfangs geben konnte, die Möglichkeit

---

Holländern und Courbets Nachfolgerverhältnis zu den Spaniern. — In der „Entwicklungsgeschichte" habe ich nachgewiesen, daß die ganze Stärke der französischen Kunst nur auf diesem stets rechtzeitig gehandhabten Austausch beruht. Die Kunstblüte jedes Volkes bestätigt das gleiche.

großartiger Schöpfung. Selbst wenn Menzel auf das wenige beschränkt blieb, konnte die Art, wenn sie furchtlos den Künstlern dargeboten worden wäre, unübersehbaren Nutzen, unter günstigen Umständen, eine neue Kunst bescheren. Der Rest der Geschichte: Delacroix' „Massacre von Chios" erschien acht Tage nach der Übermalung vor der Menge und wurde sofort vom Staate angekauft. Menzel soll einmal gesagt haben, so wie in den Skizzen der vierziger Jahre hätte er ganz gern malen mögen, wenn es die Leute gemocht hätten.

Und die Moral: So stand es 1845 bei uns. Wie steht es heute? Was sich damals gegen Menzels unabhängige Art erhob oder erhoben hätte, war die Dumpfheit ungebildeter Sinne, dasselbe, was jeder Franzose, was jeder Engländer auszubaden hatte, bevor die Masse nachgab, was jeder moderne Künstler, weil ihn nicht mehr die allen gemeinsame Formenwelt zur Tat begleitet, durchmachen muß. Unser Publikum von 1845 war um ebensoviel widerspenstiger, je weiter es von dem Fortschritt entfernt war, je weniger es die Formensprache verstehen konnte, in der Menzel zu malen begann. Darin liegt der mildernde Umstand. Die Menge kann einen so über das gewohnte Niveau hervorragenden Künstler nicht sofort schätzen, aber sie kann es, wie viele Beispiele beweisen, lernen. Dazu bringt sie eine vernünftige Kunstpflege, das geschriebene und gesprochene aufklärende Wort, das die Anhänger vermehrt und schließlich die Widersacher durch die Autorität der Fürsprache zur Anerkennung zwingt. Wie wird diese Aufklärung heute bei uns betrieben? Man versucht nicht etwa das der Masse unerklärliche Gesetzmäßige darzutun, versucht nicht die unbenutzten Organe zur Kunstempfindung zu stärken, sondern läßt die Menge dumm sein, schreibt Bücher über Kunst, die nur den Historiker interessieren, oder macht, wenn man popularisieren will, den Aber-

glauben vulgär. Der Nationalismus ist eine der Methoden. Er hat das Furchtbare, die Masse im Kampf gegen das Schöne zu organisieren, denn er gibt ihr einen, von jedem einzelnen genießbaren Brocken in die Hand, in den sich die Zähne des Banausen mit Wonne festbeißen. Alle Schlagworte haben den Vorzug, die Relativität auszuschließen. Sie überheben den Empfänger der individuellen Denkarbeit. Und da heute dem Denken, das nicht materiellem Gewinn oder geiler Freude dient, ohnehin schon immer weniger Liebhaber erwachsen, steigert solcher Schlagwortunfug die Geschwindigkeit, mit der das Ideal entweicht. Was ist natürlicher als das Postulat der Nationalität in der Kunst! Jedem Friseur leuchtet es ein. Der Deutsche muß deutsch sein! ist viel leichter zu begreifen als: der Maler muß Künstler sein! Und da der Friseur etwas anderes zu tun hat, als sich den Kopf zu zerbrechen, trotzdem aber bekanntlich mitreden will und die Pflicht und Schuldigkeit fühlt, den Kunden zu unterhalten, nimmt er die einfachere Formel. Wie würde derselbe Friseur staunen, wenn er hörte, wie ein Kollege seinem Lehrling die Anfangsgründe des Barbierens mit den Worten auseinandersetzte: Der Barbier hat vor allem deutsch zu sein.

Es gibt eine Kunst, und sie ist die einzige, die den Namen verdient, die kraft der Macht ihrer gesetzmäßigen Wirkung die Sinne zum Jubel zwingt und den Geist in Höhen treibt, von wo das bißchen Vaterland wie ein vom Ballon aus gesehenes Dorf erscheint. Die Kunst Giorgiones macht uns nicht Italien interessant, sondern allenfalls Giorgione. Vor allem ist sie in sich so interessant, daß alle anderen Interessen nur ganz geringe Relationen behalten. Wer sich als Deutscher bei Holbein zunächst stolz in die Brust wirft, um sich der Gevatterschaft zu freuen, hat Holbein nie gesehen. Die Sphäre, in der sich die in künstlerischem Verstehen mächtige Ver-

wandtschaft der Geister vollzieht, liegt um eine Welt über der anderen, in der man mit Nationalitätsbegriffen rechnet. Zweifellos erfährt man durch das Bewußtsein der Stammzugehörigkeit eine Stärkung. Die Vergrößerung aber, die durch das Aufnehmen bedeutender Werke, gleichgültig welcher Herkunft, gewonnen wird, ist so individuell fördernder Art, daß sich der Vergleich mit der anderen von vornherein zur Lächerlichkeit verdammt. Jeder Versuch, mit der Kunst zwei Zwecke statt des einen zu erreichen, treibt zum Unsinn. Das Schöne ist nicht des Hinz und Kunz, auch nicht der Summe aller Hinz und Kunz wegen da. Die Sonne würde leuchten, auch wenn es den Menschen einfiele, sie zu hassen. Sie hat in anderen Welten und Zeiten viel zu viel zu tun, um einfältige Erdbewohner zu beachten und begnügt sich, den zu erwärmen, der sich ihren Strahlen nähert. Das Schöne ist den Menschen nur scheinbar näher als die Sonne. Die Schwäche des Vergleichs beruht just darin, daß uns die Sonne ihre Wohltat ohne unser Zutun schenkt, denn sie wärmt uns immer noch, auch wenn wir uns in den finstersten Winkel verkriechen; wir müssen schlechterdings unser Leben aufs Spiel setzen, wollen wir uns ihr entziehen. Dafür können wir sie aber auch nicht rufen, wenn die Gesetze ihr Erscheinen verhindern; die Strahlen sind nicht stabil, sondern verschwinden mit dem sinkenden Tag. Auch das Schöne schwebt wie ein Gestirn über der Menschheit, aber seine Strahlen sind von denen der Sonne durchaus verschieden. Sie sind mit bloßem Auge nicht wahrnehmbar; das sinnliche Organ genügt nicht, die Wohltat zu erfahren, und noch weniger wirken sie auf uns wie die Sonne ohne unser Zutun. Es gibt Mittel, die wir Kunst nennen, das Schöne aufzufangen, und dabei stellt sich heraus, daß der einmal gewonnene Strahl stabil bleibt. Meisterliche Hände konstruieren zu diesem Zweck Kunstwerke, die wir uns als komplizierte Prismen

denken können. Diese haben ganz die Art physikalischer Apparate, denn sie sind reine Zweckschöpfungen, durchaus nur auf ein gewisses optisches Verhältnis hin, eben die Beziehung zu den Strahlen des Schönen, gemacht, und folgen dabei mathematischen unabänderlichen Gesetzen. Da nun die einmal aufgefangenen Strahlen stabil bleiben, sich sozusagen im Werke auflösen, rückt das Werk weit über alle Begriffe von Apparaten oder Prismen hinaus; es hängt dauernd an dem Gestirn, nimmt an dessen Art teil, ist schön. Von da an verlieren wir die mathematische Beziehung. Die Summe ist so berauschend, daß unser armer Verstand das Schöne nicht nachzurechnen vermag. Nur bei den allereinfachsten Formen der Baukunst kann uns zuweilen das Exempel gelingen.

Aber wenn wir hier auf höhere Organe angewiesen sind, die im Fluge empfinden, was unsere Wissenschaft in tausend Jahren nicht zusammenaddiert: ohne das streng Rationelle des Werkes käme nie die Kunst zustande, und ahnten wir dies nicht, sähen wir es nicht in wohlgeordneten Systemen siegreich vor uns, so kämen wir nie zur Freude. Goethe nannte die Menschen Shakespeares: Uhren mit Zifferblatt und Gehäuse von Kristall, die nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunde anzeigen und in denen man zugleich das Räder- und Federwerk erkennen kann, das sie treibt. Es ist unmöglich, das Kunstwerk glänzender zu definieren. Nicht holder Gedankendusel macht das Schöne, sondern der zu diesem, nur zu diesem Zwecke geschaffene, mathematische Apparat. Da wir uns um das Gestirn wie um die Sonne bewegen, da es um ebensovielmal, ja unendlich größer ist als unser Planet, können die Kunstwerke zu jeder Stunde und überall errichtet werden, in Deutschland, Frankreich, in China, selbst in Heidelberg. Und wurden errichtet seit vielen tausend Jahren, seitdem die Menschen sich ihrer Art bewußt wurden und gesetzmäßig denken lernten,

bis auf den heutigen Tag. Wenn man nun vom Künstler verlangt: baue nicht nur, um zu deinem Stern zu gelangen, sondern baue gleichzeitig „national“! so mischt man in die reine Wissenschaft, die allein zum Ziele führt, fremde Elemente und verlangt von einem Mathematiker, nicht nur mathematisch, sondern national zu demonstrieren. Die Dummheit ist hier nicht größer als dort. Wenn man beim Mathematiker darüber lachen würde, beim Künstler nicht, geschieht es lediglich, weil selbst der ahnungslose Banause von dem in sich abgeschlossenen Gesetzmäßigen der Mathematik eine Vorstellung besitzt, die seine dilettantischen Gedanken zurückhält. Von dem Gesetzmäßigen des Künstlerischen aber, trotzdem sein Kodex noch um vieles komplizierter ist als der des Mathematikers, haben die wenigsten Friseure den leisesten Begriff. Sie sehen nur die Figur, die ihnen so oder so erscheint, weil sie dadurch an dieses und jenes aus ihrer Barbierstube erinnert werden. Daß diese Figuren Zeichen sind, deren Sprache mindestens so ernst gelernt werden muß wie das Einmaleins, entgeht ihrem Scharfsinn.

So ist also die Kunst Wissenschaft? fragt verwundert der Leser. Das habe ich nicht gesagt, aber möchte es wohl gesagt haben, um die Allzubehenden abzuschrecken und die Kunst mit einer Mauer vor ihrer Gefräßigkeit zu schützen. Das gleiche ist es wie Tier und Mensch sich gleichen, weil der Zusammenhänge unendlich viele sind, ohne daß uns schwer fiele, zu unterscheiden. Wir sahen bei der Betrachtung des Gegensatzes zwischen Kunst und Historie, daß nicht das aus dem Besitz der Geschichte kommende Wissen den Künstler macht. Ebensowenig nützt ihm die Beherrschung der Geographie oder der Mathematik oder irgend eins der von uns als Wissenschaft bezeichneten Gebäude der Erkenntnis. Aber diese Ungleichheit schließt nicht aus, daß auch zur Kunst ein ihr allein zugesprochener Erfahrungsfundus gehört,

dem individuellen Wissen entsprechend, das in jedem Beruf die Tüchtigkeit der Tätigkeit verbürgt, und daß ohne bewußte oder unbewußte, jedenfalls aber aktive Beziehung zu diesem Fundus weder die würdige Schöpfung noch nutzbringende Aufnahme gelingt. Daß der Künstler die Aufgabe nicht wie ein grübelnder Gelehrter, sondern wie ein Turner löst, spricht natürlich nicht gegen unsere Auffassung. Man kann sich unter dem Fundus den Apparat jeder Wissenschaft vorstellen, vergrößert um ein Moment, das auch im Gelehrtenberuf entscheidet, in der Kunst aber viel intensiver aus rein menschlichen Eigenschaften der Persönlichkeit gespeist wird. Dieses Moment erleichtert uns die Lesbarkeit der Kunst im Vergleich zu den Wissenschaften, aber bringt uns nicht in die bequeme Lage mühelosen Verstehens. Nur weil der Kunstinstinkt edleren Naturen mit Recht als etwas Selbstverständliches gilt, redet man nicht von der Mühe. Geeignete Individuen setzen die Anstrengung so schnell in Nutzen um, daß sie ihrem Bewußtsein entschwindet. Die Mühe besteht nichtsdestoweniger und ist heute infolge unserer mangelhaften Züchtung und der eigentümlichen Entwicklungsprozesse der Kunst größer als in irgend einer Zeit; so groß, daß selbst der ideale Kunstfreund nicht vermag, allen neuen Erscheinungen gerecht zu werden. Weil das Menschliche den besonderen Anteil hat, schwächt es auch das Kriterium, das sich der Gelehrte durch feste Formulierungen zu sichern weiß, und macht die Tatsache erklärlich, daß selbst ein Goethe die Logik seiner Ästhetik nicht im ganzen Umfang zu erfüllen vermochte. Die eminente Ausbildung des Aufnahmevermögens bedeutender Menschen, verbunden mit dem unkontrollierbaren Ästhetentum ihrer Epigonen, hat die Fixigkeit der Konzeption zu einer Modesache gemacht. Niemand will eingestehen, daß er etwas langsamer als sein Nebenmann oder gar nicht erfaßt. Und da es Mittel und Wege genug gibt,

die sichtbaren Löcher der Empfindung zu verstopfen, wird jede Anstrengung vermieden. Infolgedessen erschlafft das Vermögen. Das massenhafte Schrifttum über Kunst trägt das seinige dazu bei, und zwar nicht nur der materielle Irrtum der Skribenten, auch die Perlen der Besten. Die Aufnahme reduziert sich immer mehr auf einzelne, die, getrieben von der Seltenheit ihrer Empfindung, zur Feder greifen. So verwandelt sich des Publikums Freude am Schönen zu einer Kritik der Kritik, die immer nur individuellen Zellen der Ästhetik philosophisch nachgrübelt. Die Hauptsache, das Objekt des ersten Betrachters, das Kunstwerk, zählt also so gut wie gar nicht mehr mit.

Aus diesem Denken über Kunst-Gedanken, das sich immer mehr vom Kunstwerk entfernt und hundertfache Fehlerquellen aufnimmt, entstehen dann die Forderungen. Früher hieß es, die Kunst soll fromm, ernst, keusch, heiter sein. Diese Adjektive sanken geräuschlos in den Schlund der Vergessenheit. Sie waren herzlich töricht, aber ihre Eindeutigkeit verhinderte jedes Mißverständnis und war kein an sich logischer Unsinn. Wir haben Kunstwerke, die das Fromme, Ernste, Keusche, Heitere als Kunstmittel enthalten, oder genauer gesagt Empfindungen auslösen, die wir mit der in ästhetischen Dingen üblichen Unexaktheit so nennen können. Die Torheit war, aus der begleitenden Eigenschaft die Hauptsache zu machen und aus der Verkennung eines Einzelfalles zu generalisieren. Die Forderung war unberechtigt, aber forderte wenigstens etwas, das man erfüllen oder ablehnen, übrigens leicht ad absurdum führen konnte. Das letzte Adjektiv, mit dem man heute die Kunst zu knebeln versucht, ist tausendmal dümmer und trotzdem gefährlicher. Dümmer, weil man allenfalls befehlen kann: sei fromm, sei gut, keusch usw., während man nicht befehlen kann: sei deutsch, sei Chinese! Gefährlicher, weil die Forderung sich in das vage Gewand scheinbarer Legitimität kleidet und den

Nonsens vorsichtiger umhüllt, der in der moralisierenden Ästhetik ohne weiteres aufgedeckt werden konnte. Verhängnisvoll vor allen Dingen, weil die Suggestion komplexer wirkt. Der Friseur hat es leicht damit, er braucht die Phrase immer nur zu wiederholen; sie klingt dem Barbierten lieblich in die Ohren und bedarf keiner Weiterung. Der Kunde findet nicht die Stelle, wo er unterbrechen könnte, selbst wenn er dazu Lust spürte.

Die Forderung der nationalen Kunst rührt an das Handwerkszeug des Künstlers. Soweit sie überhaupt einen Sinn hat, verlangt sie vom Jünger, der lernen will, daß er sich an den angeborenen Fundus von Lehrmitteln halte und nur den Meistern folge, die seine Landsleute sind. Alles übrige ist blauer Dunst. Es gibt Leute, die auf eine solche Präzision der Forderung antworten, daß nicht die „Technik", sondern die „Erfindung" gemeint sei. Weist man dann die Identität von Technik und Erfindung nach, so zieht sich der andere auf die „Empfindung" zurück und so ad infinitum weiter. Was von dieser oder irgend einer Trennung der Begriffe zu halten ist, habe ich wiederholt, auch im obigen nachgewiesen. Nur die flaue Phrase, die sich vor dem Ausdenken fürchtet, kann am Dualismus von Körper und Seele des Kunstwerks festhalten. Bleibt also nur die praktische Vorschrift, daß der Künstler seine Lehrmittel auf die Eingeborenen beschränke. So empfand schon die ganze deutsche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ohne mit der heutigen Schärfe zu formulieren. Unsere Galerien für neuere Malerei zeigen, was dabei herauskam, obwohl die chinesische Mauer damals nicht um Deutschland gezogen war, sondern die Antike mit begriff. Unsere Galerien für ältere Kunst zeigen das lichte Gegenbild der Medaille. Heute soll die Sprachgrenze entscheiden. Liberalere Leute frisieren sich allenfalls ein Germanentum zurecht, das den Blicken des Kunst-

jüngers offen bleibt. Einigt man sich noch auf das Indogermanische, so ist gegen die Absperrung nichts zu sagen.

Menzel war der erste, der mit Erfolg die chinesische Mauer erkletterte und in das Jenseits lugte. Er sprang nicht nach der anderen Seite hinunter, sondern kam, vielleicht nicht ohne Seufzer, zurück. Er hatte nicht den Mut, den anderen Weg zu gehen, fühlte sich auch Mannes genug, mit dem eigenen Rüstzeug vorwärts zu kommen, brachte dafür die einzigartige, abnorme Konstellation von Fähigkeiten mit und erreichte den Grad, den wir besitzen. Unterlassen wir jede Hypothese, was auf dem anderen Wege aus ihm geworden wäre, — wir werden sehen, daß er sich noch einmal darauf besann — und fragen wir uns zunächst nur: Kann Menzels Verhalten als Norm gelten? Kann auch ein weniger abnorm veranlagter Künstler, der einmal seinen Weg mit Sicherheit erkannt hat, auf diesem Wege seine überwältigend besten Werke schafft, ungestraft umkehren? Man halte Menzels sämtliche Gemälde gegen das „Balkonzimmer“ und die Dinge, die dazu gehören. Der Unterschied ist schlagend, und trotzdem soll der Rest nicht gestrichen werden. Aber man bedenke, was Menzel als Zeichner und Illustrator leistete, stelle sich den Reichtum einer Begabung vor, die sich an jedem neuen Handwerk neu entzündete, und erwäge die Naturkräfte, die hier zusammenwirken. Solche Begabungen kommen so leicht nicht wieder. Die Norm ist, und wir haben dafür Hunderte von Beispielen in der Nähe, daß solche Kompromisse schlechtweg töten. Der Ausdruck erträgt nicht das Spiel erschlafften Willens. Der Künstler kann im allgemeinen nicht auf hundert verschiedene Arten schaffen, sondern auf eine einzige, die sich ihm unter höchst glücklichen, vielartigen Umständen, zuweilen nach langwierigen Tastversuchen, offenbart. Siehe die Kunstgeschichte. Es ist Wahnsinn, zu glauben, der Künstler käme von selbst darauf. Er kommt nur auf den primitivsten

Teil seiner Art, gerade genügend, bewußt oder unbewußt nach Stählung durch passende Beispiele zu verlangen, nicht eine Lehre, sondern die Lehre, die einzige zu finden, die seinem Instinkte die Flügel löst. Diese ist kein Gebräu von Zufällen, sondern ergibt sich aus tausend Entwicklungsmomenten. Der Künstler, der mit offenen Augen mit seiner Zeit geht oder ihr voraneilt, besitzt in seinem Sinn die Tatsache, die der Historiker auf rein wissenschaftlichem Wege unwiderleglich nachweisen kann: daß er in diesem Zeitalter nicht so zu malen vermag wie ein anderer in dem seinen. Menzel war ein solcher Mensch, so modern, daß man, wenn es nicht feststände, seine gleichzeitigen Landsleute hundert Jahre zurückdatieren würde. Wie fand dieser im Deutschland von 1845 den Ersatz für Constable? Darunter verstehe ich nicht den Engländer, der im Jahre soundsoviel zur Welt kam, sondern eine Art Malerei, die einem Menschen unserer Tage erlaubte, seine Sinne zum Dienste des Schönen auf natürliche Weise zu rühren. Das war das Wesentliche, nicht die englische Herkunft. Es ist so entscheidend wie die Eisenbahn oder die Dynamomaschine oder das Telephon, dessen sich heute alle Völker bedienen, ohne an die Geburtsstätte des Erfinders oder seine Moral, Religion, seine Empfindung zu denken. Seit Constable hat jeder große Maler sich irgendwie direkt oder indirekt mit seiner Art auseinandergesetzt, und es gibt eine ganze Schule, die bedeutendste des Jahrhunderts, die man ohne große Einschränkungen auf ihn zurückführen kann. Seine Erfindung — denn so können wir wirklich solche Fortschritte nennen — hat sich um andere, logisch damit zusammenhängende Erfindungen bereichert und hat bis dahin verkannte Wirkungsfaktoren der älteren Malerei, die jene vorbereiteten, mit einbezogen. Alles das stellt zusammen das dar, was mit Recht die moderne Malerei genannt wird; ein Begriff, den jeder klar erkennt, der sich die Mühe nimmt, Tat-

sachen der Entwicklungsgeschichte zu bemerken und aus ihnen die auf der Hand liegenden Folgen zu ziehen.

Während dieser fruchtbaren Ausbildung der modernen Malerei ist Deutschlands Kunst stehen geblieben, und Stehenbleiben heißt hier mehr als irgendwo zurückgehen. Die aus einheimischen Quellen gespeiste Malerei verfügt heute nicht einmal mehr über gewisse Grundlagen künstlerischer Gesittung, auf die sich kleine Leute, wie Runge, Friedrich, Krüger, Waldmüller stützten. Der Reichtum unseres Landes läßt die Kunst leben, und es finden sich unter den Tausenden, die sich an der Formenblindheit mästen, ein paar Ehrgeizige, denen die Kunst voransteht. Sie wollen nicht den Volksdünkel malen, sondern Werte schaffen und sehen durch den Wust von Dummheit und Aberglauben in das strahlende Gestirn über der Menschheit. Sie wollen bauen. Und da ihnen daheim alles fehlt, was einem ordentlichen Baumeister zunutze sein könnte, gehen sie bei dem Ausland in die Lehre. Was draußen seit hundert Jahren gemacht wird, ist schließlich so übersichtlich geworden, daß ein nicht gerade vernagelter Kopf begreift, was er mit jenem Wissen, was er mit dem unseren erreichen kann. Mit ihrer individuellen Kraft schaffen solche Outsider, was ihnen erreichbar ist; auf nichts gerichtet, als das Ideal ihrer Vervollkommnung, im ewigen Streit mit der blöden Masse, die immer nur die Fabel der Bilder verschlingt und wütend ist, statt Speise für ihre niederen Gelüste, Formen zu finden. Was sie fertig gebracht haben, viel oder wenig, stellt einzig und allein seit fünfzig Jahren die deutsche Kunst vor, die der Rede wert ist. Die Liste der Deutschen, die im Ausland lernten, umfaßt schlechterdings alle bedeutenden Künstler unserer Zeit, die mit der Malerei vorwärts gekommen sind, und die rücksichtslose Freimütigkeit, mit der Feuerbach seinen Lehrern danksagte, steht nicht allein. Auch die Gegenbeispiele beweisen. Wir haben

genug Künstler, die sich, nur solange sie sich an die vom Auslande gegebene Lehre hielten, tüchtige Werke schufen und als sie dann, bewogen von den Suggestionen der Heimat, die Lehre drangaben, ihre Künstlerschaft einbüßten. Auf der einen wie auf der anderen Seite sprechen die Tatsachen mit aller Deutlichkeit. Nur die Feuerbach, Marées, Victor Müller, Leibl, Liebermann, Trübner und viele andere gleicher Herkunft, nur der Thoma, der von Courbet und Manet, nur der Böcklin, der von Corot lernte, nur der Menzel, der nicht zuhause blieb, tragen ganz allein in ihrem Beruf das Prestige eines großen Volkes. Und anstatt, daß ihre Landsleute die offenkundige Wohltat erkennen und die Jugend, die heute zur Reife heranwächst, anfeuern, es gerade so zu machen und das Gute zu mehren, was die Vorgänger der Heimat gebracht haben, verstärkt man im zwanzigsten Jahrhundert noch einmal die chinesische Mauer, an der im neunzehnten so manche Kraft versiegte, und wohlredende Friseure beeilen sich, die Mär in alle Gaue des dankbaren Reiches zu tragen.

Menzel sah dem Treiben der Banausen so lange zu, bis er selbst daran glaubte. Es liegt nicht an ihm, wenn wir heute die frühsten und besten Zeugnisse seiner Begabung in den Tempel nationaler Kunst tragen können. Er liebte diese Dinge nicht mehr. Man hat für die Zeugen eines abgestandenen Enthusiasmus nie viel übrig, und diese hier schienen wie die Anklagen einer stolzen Geliebten, die der Treulose verließ. Er begann, sich darüber lustig zu machen; es war der Zynismus seiner Ehrlichkeit. Zwischen Constable und den Freunden seines Alters fehlt die Verbindung. Man erzählt, daß er Leute wie Begas und Anton von Werner schätzte und jede moderne Kunst verachtete.

Aber bevor er so weit kam, spielte er noch einmal die Rolle des großen Künstlers und gab dem Geschichtschreiber in seinem aufs neue aufblühenden Werk ein

weiteres Dokument, die Dumpfheit antidiluvianischer Religionen nachzuweisen. 1855 ging er zum erstenmal nach Paris, und der Patriotismus hat ihn nicht abgehalten, die Reise noch zweimal zu wiederholen. Vielleicht erinnerte er sich, daß der königliche Held seines Jugendwerkes bei aller Gesinnungsstärke den Reizen des Verkehrs mit Frankreichs Lieblingen der Musen nicht fremd geblieben war und selbst dann französisch sprach, wenn er dem Lande Ludwig XIV. den Krieg erklärte.

DIE I. HÄLFTE DER FÜNFZIGER JAHRE

BEVOR wir Menzel nach Paris begleiten, und um diese Episode richtig zu schätzen, gilt es über die erste Hälfte der fünfziger Jahre zur Klarheit zu gelangen. Das ist nicht ganz leicht. Schon vorher sahen wir glänzende Werke Menzels von ganz entgegengesetzten begleitet. Jetzt mehrt sich das Vielseitige zu einem schlechterdings unübersehbaren Chaos. Ein paar Bilder aus einem und demselben Jahre, 1851, geben einen Begriff: der Werber, das Boudoir, das Eisenbahncoupé, Christus als Knabe im Tempel. Daneben mag man sich an die beiden schönen Skizzen desselben Jahres erinnern, die wir in einem früheren Kapitel besprachen, die „Waldesnacht“ und die „Wolkenstudie“, und an die Lithographien und die vielen Zeichnungen zu den ersten Friedrichbildern. Nicht die Mannigfaltigkeit der Gegenstände kommt in Betracht. Zehn verschiedene Instinkte, zehn verschiedene Anschauungen lassen sich unterscheiden. Die stille Welt des Menzel der vierziger Jahre spielt hier die geringste Rolle. In dem „Werber“[1]) steckt noch ein letzter Reflex, der schüchterne Versuch, die vorher gelernte Harmonie in das Genrebild zu retten. Der Einheit zuliebe wird auf Farbe verzichtet. Das bekannte Braunrot bildet die Basis und wird durch die vom Feuer beschienene Frau des Hintergrundes erhellt. Man denkt an die Beleuchtungsskizzen der Vorzeit, namentlich an das Interieur mit der Schwester, wo die Mutter im Hintergrund bei der Lampe sitzt (1847). Wie vollendet und selbständig erscheinen solche Skizzen neben diesem schwachen Gemälde holländischer Herkunft. Das Gelbweiß in dem sitzenden Soldaten des ersten Planes sucht vergeblich die Harmonie weiter zu bauen, die aufrechtstehende Gestalt in der Mitte verliert sich ganz in Grau. Trotz des Mangels an

[1]) Sammlung R. Mosse, Berlin.

farbiger Form wirkt die Umhüllung der Einzelheit wohltuend. Man merkt wenigstens das Streben nach künstlerischer Wirkung, und versöhnt sich mit der Unvollkommenheit des Ausdrucks. Zu dieser Tonmalerei bildet das „Boudoir"[1]) den denkbar schärfsten Gegensatz. Hier sollte der Kontrast der Farben entscheiden. Gegen das schön aufgetragene Gelb im Kleide der Dame, die sich mit dem Tuche in den Händen dem Vogelbauer nähert, sind die anderen Farben des Bildes gestellt, um eine möglichst volle Palettenwirkung zu geben; ein vielartiges Blau, das vom reinsten Ton in den Ärmeln und dem Unterkleid bis zu dem nachgedunkelten Blaugrün in der Wand und der noch fahleren Nuance im Teppich übergeht; dann ein leider unreines Rot, das auf dem Blaugrau der Wand und des Teppichs als Ornament wirkt, in dem großen Vorhang zu Bordeaux, in dem Kanarienbauer zu Ziegelrot wird. Die Strohfarbe des Korbsessel sollte das Gelb vermitteln. Diese unsicheren Degradationen, die noch unter der Zeit gelitten haben mögen, tun dem Bild empfindlichen Schaden. Das ausgesprochene Gelb verlangte reine Kontraste oder eine sehr reiche Verbreitung derselben Basis. Den Kontrast gibt nur das Blau, dessen Abtönungen genügen würden, wenn nicht das Rot — die Farbe, mit der Menzel nie fertig wurde — detonierte. Daran scheitert das ganze Bild: die roten Töne gehen nicht zusammen, weder unter sich, noch weniger mit dem Gelb und Blau. Das Violett in dem Kleid der alten Dame ist ganz ohne Halt, und die neutralen, dunklen Schattierungen in dem Schrank usw. machen das Gemenge noch trüber. Das Bild sagt Alfred Stevens voraus, mit dem Menzel nachher bekannt wurde, aber fast nur die schwache Seite des Belgiers. Stevens wußte solchen Interieurs

[1]) Sammlung Frau Tina Schön-Renz, Worms.

eine gewisse Eleganz zu geben und hatte in der guten Zeit eine höchst wirksame Palette. Menzel fehlt der Geschmack, die Fülle des Kleinen zu bändigen. Der Hang zur Genremalerei übertrieb noch den Schaden. Die alte Dame am Fenster ist ehrlich, d. i. im Zusammenhang, gemalt und nimmt auf den ersten Blick gefangen. Das glatte Profil der jungen ist subalterner Herkunft.

Beide Bilder, der „Werber“ und das „Boudoir“, zeigen deutlich den Rückschritt gegen die besten Werke der Vorzeit. Vorher beherrschte der Tonmaler oder der Kolorist die Wirkung, und von Genremalerei ist in den Familienbildern nichts zu merken. Aber wie hoch stehen trotzdem beide Bilder über den anderen desselben Jahres.

„Christus im Tempel“, ein origineller Typus des Unkünstlerischen, konzentriert die Schwächen der gewohnten Historienmalerei. Die Gewandfaltendekoration und das Heterogene der verwegenen Gesten könnten als Karikatur der klassizistischen Historienmalerei gelten — Horace Vernet ins Jüdische übersetzt. Die vielgepriesene Naturtreue im Ausdruck ist so unwahr wie möglich. Das wirklich Beobachtete beschränkt sich auf die obligate Charakterkopfstudie im Atelier. Die ungenierte Interpretation des Vorwurfs, die das Bild einst für revolutionär gelten ließ, hilft nicht über das ledern Akademische hinweg. Die Komposition beruht auf einer willkürlichen Zusammenstellung von Einzeltypen, die aus billigen Rezepten gewonnen wurden. Das „Eisenbahncoupé“, der entgegengesetzte Gipfel der Verirrung, ein klassisches Dokument für das Unklassische Menzels, zeigt den Realismus, der ins Panoptikum führt. Nicht das fatale Bürgertum des traulichen Paares auf den schwellenden Polstern stößt den Betrachter ab, denn dieselben und noch schlimmere Banalitäten wurden unter der Hand großer Zeitgenossen Menzels zu erbaulichen Werken; sondern der Instinkt, der sich an der Begebenheit festsaugt

um nur die Bagatelle glaubhaft zu machen. Er steht um nichts höher, als das Bürgertum dieser Zwanglosen.

Die Friedrichbilder der fünfziger Jahre scheinen in diese Nacht wie reine Sterne. Niemand wird von ihnen Aufschlüsse über Kunst erwarten. Mindestens vermeiden sie das Krasse der charakterlosen Häßlichkeit, langweilen allenfalls das Auge, aber beleidigen nicht. Diese relative Wohltat verdanken wir ohne Zweifel dem Gegenstand der Bilder. Er schützte Menzel, lockte seine edleren Instinkte ans Licht und setzte der sinnlosen Detailmalerei des Genres ein mehr oder weniger festes Ziel.

Von dem „Flötenkonzert“ des Jahres 1852 sprachen wir schon. In dieselbe Zeit, bis nach 1855, fällt die oft unterbrochene Arbeit an der „Schlacht bei Hochkirch“.[1]) Wie auf diesem Gemälde, das ich leider nur aus Abbildungen kenne, findet man auch in dem „Friedrich auf Reisen“[2]) ein paar sehr schöne Details; hier vor allem die brillante Landschaft. Wäre das ganze Bild so gemalt wie der Hügel rechts in der silbrigen Beleuchtung, so besäßen wir ein großes Gemälde Menzels, das all die kleinen, auf die wir uns heute berufen müssen, in den Schatten stellen würde. Leider wurde von einer unendlich weniger feinen Hand die personenreiche Episode darüber gemalt. Sicher mit großem Können. Alles was Knaus je gemacht hat, wird meisterlich übertroffen. Der silberne Ton aber, der in der Landschaft angeschlagen wurde, die Zartheit der Atmosphäre, die hier ein jäh unterbrochenes Spiel begann, bedurfte nicht des Vergleichs mit einem Knaus, um uns lebendig zu werden. Es ist, als ob die vielen Beine der Bittsteller den Zauber der Landschaft plump zerstörten. Auch das üppige Gewand der devoten Dame, die dem König den Rock küßt, vermag uns nichts zu ersetzen. Recht mechanisch und mit äußerlichen

[1]) Bes. des Kaisers, Neues Palais, Potsdam.
[2]) Sammlung Ravené, Berlin, aus 1854.

Mitteln hat Menzel versucht, die Tonwelt des Hintergrundes mit dem Figürlichen zu stimmen. Das Resultat wurde mehr ein Maskenzug von Farbe, als Malerei.

Menzels Fehler war der alte deutsche Irrtum, daß eine Kunst, die für ein kleines Format knapp ausreichte, das große beherrschen könnte, daß eine Malerei, die mit dem wenigen nicht fertig würde, durch die Vielheit verstärkt würde. Das ganze Krönungsbild ist nicht die paar Rüstungen wert, die Menzel zum Zeitvertreib in den Pausen des Frondienstes malte, und ich weiß nicht, ob man nicht Grund hätte, den ganzen Friedrichbildern die Stilleben vorzuziehen, die mit ein paar Gipsstücken eine Historie sehr viel bedeutenderer Art entstehen lassen. Es gibt aus dem Jahre 1852 eine „Atelierwand"[1]) mit zwei Armen aus Gips, einer Knochenhand und einem Brett, auf dem ein Schädel steht. Es ist ungefähr das nüchternste Motiv, das einem beweglichen Geiste einfallen kann. Der Maler hatte diese Dinge jahraus, jahrein in seinem Atelier vor Augen, ohne sie zu sehen, wie man jahraus, jahrein mit einem Möbel lebt, ohne es anzuschauen. Eines Tages fiel ihm dabei eine ganze Geschichte ein, und er machte eines seiner guten Bilder daraus. Die Geschichte ist wirksam, weil sie mit dem Stoff wirkt; ich meine nicht die objektive Begebenheit, die hier füglicherweise nicht existiert — was könnte uns an ein paar Gipsarmen reizen! — sondern den bildlichen, die Art und Weise wie das tote Stückchen Gips, der abgestorbene Knochen, die kahle Wand in der Kunst zum Leben geweckt wird. In dem Bilde spielt nichts als die Malerei. Die materielle Farbe ist auf ein Minimum reduziert und läßt kaum einen deutlichen Kontrast sehen. An der olivbraunen Wand hängen die beiden grauen Arme und, in Braun getaucht, das dunkelrote Brett mit dem Schädel; daneben zwischen beiden in

[1]) R. Wagner, Berlin. Ich erinnere mich dunkel, vor zehn Jahren in Paris ein ähnliches Bild Menzels in helleren Tönen gesehen zu haben.

Braungrau die Hand, unten im dunkelsten Braunrot ein Stück Palette. Saucig, kann man sagen. Es ist nichts weniger als die Malerei eines Koloristen. Der eifrige Zeitgenosse von heute mag diese Dinge nicht mehr, verführt von dem Farbenzauber der Modernen. Man ist an das Violett gewöhnt und übersieht in der Begeisterung über die Maler, die sich zufällig dieser Farbe bedienten, daß das Violett so gut ist wie das Braun der Holländer, und das Braun so gut wie das Rosa des Velazquez, und das Rosa so gut wie das schmutzige Blau des Tintoretto. Menzel malte mit seiner Sauce eine unkontrollierbare Skala von Hell bis Dunkel, von Licht und Schatten, in der man beim näheren Zusehen eine erstaunliche Menge wohl abgewogener Töne entdeckt — man achte nur z. B. auf das gehauchte Grau der fast unsichtbaren Statuette auf dem Brett — und legte Reflexe und Schatten so geschickt auf die geeigneten Stellen des Bildes, daß man sich wie von einer brodelnden Wärmequelle, nicht von einem Gipsarm angezogen fühlt. In dem zwanzig Jahre später entstandenen Hamburger Bild, der Erweiterung desselben Motivs, ist der Gips monumental geworden. Eine streng einheitliche Lichtquelle teilt die Gegenstände in genauere Differenzen und bringt die frappierende Stilisierung hervor. Es ist der große Stil in des Wortes verwegenster Bedeutung. Ebenso sind die Rüstungen der merkwürdigen Suite des Jahres 1866 gemacht. Die Beleuchtung wiederholt gewisse Fleckenmotive und daraus entsteht der Tanz. In dem ersten Stilleben dieser Art, unserer „Atelierwand“, wurde es im Prinzip geradeso gemacht, aber der Tanz bildet sich noch nicht exzentrisch, die ganze Fläche auf einmal umfassend, sondern mehr von Stück zu Stück, nach der Methode der alten holländischen Stilleben. Derselbe Gipsarm gibt alle Kadenzen her. Man kann sich nicht der Ironie verschließen, daß Menzel nie verstanden hat,

ein Gesicht gleich lebendig zu machen wie diesen Gips. Eine Spur Übertreibung bringt das Bild in Gefahr, abstoßend zu wirken. Der Arm ist kein Gips mehr, sondern hat eine ganz organische Materie angenommen. Der Pinsel hat ihn so lange umspielt, bis etwas Fleischliches daraus wurde. Der widernatürliche Eindruck ist nicht ganz vermieden. Man wird deshalb der großen Hamburger Atelierwand, in der die Wirkung auf weitere Einheiten verteilt ist, den Vorzug geben. Aber auch in dem kleineren Bild überwindet die Kunst schließlich den leisen Schrecken vor der abnorm gesteigerten Materie. Das Gebotene ist in allen Teilen so harmonisch, daß wir schließlich den Arm und die nicht weniger lebendige Totenhand nicht mehr in Beziehung zu unserer Erfahrung, sondern lediglich zu dem Charakter des Bildes bringen.

Diese „Atelierwand" von 1852 war übrigens nur in der Ölmalerei das erste Stilleben dieser Art. Bei Liebermann hängt eine genau datierte, große Zeichnung in Aquarell und Kreide, aus dem Jahre 1848, in der das Gipsmotiv zum erstenmal erscheint. Sie schildert, wie der Aufbewahrungssaal der Abgüsse nach den Antiken aussah, als das Museum gebaut wurde; oder vielmehr wie Menzel die Sache ansah. Wie absonderlich der Mensch war, der sich an solchen Motiven erfreute, begreift jeder, der einmal in so einer Rumpelkammer war. Das Zuviel der nackten Arme und Beine aus dem staubigen Material läßt keine Freude übrig. Menzel, der später nie Maß zu halten wußte, hat aus dieser Unordnung ein sehr ruhiges Bild geschaffen. Das Extrem mag die Ausnahme begünstigt und ihn zu der Einsicht gebracht haben, daß nur die größte Ökonomie der Mittel die Aufgabe zu lösen vermochte. Mit Grau und Weiß und einer weisen Beschränkung der Modellierung kommt der eigentümliche Reiz des Bildes zustande. Die Aufstapelung der vielen Formen wird in dieser Übertragung

zum Kunstmittel, denn sie sorgt im Bilde für die gleichmäßige Bewegung der Fläche. Es ist merkwürdig genug, zu beobachten, wie Meister Menzel in diesem Bilde der eingefangenen Antike die Freiheit zurückgibt.

DAS THEATRE GYMNASE

SO war der Menzel, der 1855 auf die Reise ging. Er kam als reifer Mann nach Paris. Die Weltausstellung lockte ihn, vielleicht auch die Kunst. Wir wissen um so weniger von seinen Eindrücken der Stadt, als ja diese erste Pariser Reise bis vor kurzem ganz unbekannt war. Vielleicht gibt die von Tschudi beabsichtigte Veröffentlichung der Briefe Menzels darüber Auskunft. Schwerlich hat er sich in den vierzehn Tagen seines Aufenthalts an der Seine sehr eingehend um die Kunst bekümmert, aber schon was die Weltausstellung an Bildern darbot, genügte hinlänglich für einen überraschenden Überblick. Er sah Delacroix und die anderen Romantiker, die Landschafter, unter denen Corot glänzend hervortrat, und wird vielleicht auch einmal in die Baracke zu den Courbets gegangen sein. Keiner der großen Meister scheint ihn besonders gefesselt zu haben, wenigstens ist davon in den Bildern nach der Reise nichts zu spüren. In den 1855 datierten findet man kaum einen Anhalt, daß er überhaupt seine reguläre Arbeit unterbrach. Aber noch in demselben Jahre mag er das 1856 datierte Bild entworfen oder angefangen haben, mit dem er eine einzigartige Frucht der Reise einbrachte: Das Théâtre Gymnase.[1])

Was das Bild im Lebenswerke des Meisters bedeutet, ist eigentlich erst in diesen Tagen erkannt worden. Als es vor ein paar Jahren in Berlin auftauchte, konnte es ein Privatsammler für eine im Vergleich zu den Schätzungen des „Markt von Verona“ oder des „Ballsouper“ sehr geringe Summe erwerben. Im Menzelkabinett der vorjährigen Dresdener Ausstellung wirkte es so überlegen und so grundverschieden von den zahlreichen anderen Werken, daß man von einem Zufall sprach, an dem der

[1]) Vorher Sammlung Rothermundt, Blasewitz. Es wäre sehr schön, wenn sich die Nachricht bestätigte, daß die Nationalgalerie das Bild erworben hat.

Aufenthalt in Paris gewichtigen Anteil gehabt hätte. Die Kritik benutzte das Bild, um die Reisedaten der Biographie zu vervollständigen. Die Menzelausstellung der Nationalgalerie bestätigte das Prestige des Bildes, gab ihm den verdienten ersten Rang und zerstörte gründlich den Aberglauben, daß ihm der Zufall geholfen hätte.

Zufälle machen keine Meisterwerke. Jeder vernünftige Mensch mußte sich beim ersten Anblick des „Gymnase" sagen, daß hier keine isolierte Schöpfung vorlag, daß Menzel dieses Bild nicht aus dem Stegreif schuf. Die Kunstkultur, für die es Zeugnis ablegt, konnte nicht durch eine vierzehntägige Reise entstanden sein. Was Menzel in Paris gewann, war lediglich die Bestätigung eines von ihm selbst vorher gefundenen Weges und der Entschluß, das früher Erreichte einmal in größerem Maßstab zu versuchen. Sicher wäre das Bild ohne Paris nie entstanden. Aber ebensowenig hätte er es je zu malen vermocht, wenn er sich nicht instinktiv darauf vorbereitet hätte. Es bildet den schönen Abschluß der kleinen dunklen Interieurs der vierziger Jahre. Alles was wir dort im kleinen bewunderten, was er, zuweilen mit primitiven Mitteln, damals nur angedeutet hatte, kommt hier in einer den größten Meistern der Zeit durchaus kongenialen Prägnanz zum Ausdruck. Der Mensch in beiden Arten ist genau derselbe, sogar die Art der Mittel ist identisch, nur die Fähigkeit ist gewachsen. Wir haben keinen getasteten Versuch vor uns, sondern ein alle gegebenen Bedingungen der Harmonie vollkommen erschöpfend auslösendes Werk.

Carlyle sagt in seinen sechs Vorlesungen von dem Helden, da wo er vom Dichter spricht: „Ein musikalischer Gedanke ist der Ausspruch eines Geistes, der in das Herz des Dinges eingedrungen, dessen innerstes Geheimnis erfaßt hat, seine verborgene Melodie nämlich, die Harmonie des inneren Zusammenhangs, die seine Seele ist, das, wodurch es besteht und zu seinem Dasein in

der Welt berechtigt ist." Eine der schönsten Bestimmungen des Kunstwerks, trotz ihrer Freiheit so überzeugend, weil sie die Bewegung der wesentlichen Kräfte mit der am Einzelfall geschärften Klarheit sehen läßt. Wir haben so wenig Worte und so viel Auslegungen — siehe Nietzsche — daß man immer wieder bei allen Diskussionen, bei jedem Satz weniger auf knappe Formeln als auf präzise, das Gesagte illustrierende Tatsachen dringen sollte. Unsere neue Kunstwissenschaft, die vom Beispiele aus folgert und mit immer vergrößerter Intensität auf dieselben Beispiele zurückgeht, hat mindestens trotz all ihrer Schwerfälligkeit den Wert, Klarheit der Begriffe zu schaffen, weil sie unfehlbare Einblicke in die Reflexion des Vortragenden erlaubt, und gewisse Elemente sicher zu stellen, deren Mangel auch der geistreichsten Paraphrase den Boden nützlicher Wirkung entzieht. Die Gefahr der Einseitigkeit durch die Beobachtung eines Einzelfalls besteht nur für Dilettanten, nämlich so lange als der Betrachter an Äußerlichkeiten hängen bleibt und den Fall nicht erschöpft. Sie kommt neben der Wohltat, immer wieder auf das Kunstwerk nicht als ein Gedachtes, sondern als Sichtbares zu verweisen, nicht in Betracht. Jede gründliche Untersuchung großer Künstler wird schließlich das allgemein Gültige abzusondern verstehen, und aus der Art wie der Künstler löste, zum Gesetzmäßigen der Lösung gelangen. So dachte Carlyle, als er seine Auffassung des Heldentums an bestimmten Persönlichkeiten erhärtete.[1])

---

[1]) Er sagt es deutlich genug: „Freilich richtet zweifelsüchtiger Dilettantismus, der Fluch unserer Zeit" (wie vielmehr der Fluch unserer Tage!) „ein Fluch, der nicht für immer dauern wird, in diesem höchsten Bereiche menschlicher Dinge wie in allen Bereichen viel Schlimmes an; und unsere Ehrfurcht vor großen Menschen, gelähmt, verblendet, erstarrt wie sie ist, kommt in ganz erbärmlicher Weise, kaum erkennbar, zum Vorschein. Die Leute beten die Außenseite großer Menschen an, die meisten sind ungläubig, daß es irgend eine Wirklichkeit der großen

Wir merken deutlich, was er mit der Musik der Erscheinung meint, und die an Dante und Shakespeare gefestigte Vorstellung wird schließlich fähig, auch andere Erscheinungen zu umfassen. Als echtes Kind seiner Zeit, verschwieg Carlyle unter seinen Helden den Schöpfer der bildenden Kunst, aber was er vom Dichter sagt, gilt mit demselben Recht vom Künstler überhaupt. Seine Definition kommt dem Dichter am besten zu statten, weil das, was er Musik nennt, gleichzeitig ein spezifisches Kunstmittel der Dichtung, den Klang, andeutet. Er wollte sich aber nicht in diesem besonderen Sinne verstanden wissen, sondern zielte mit seiner „Melodie" auf die allen Künsten zugrunde liegende Wirkung des Rhythmus.

Auch in Menzels reichstem Werk lockt uns die Musik. Der Beschauliche der früheren Interieurs sang — oder lispelte — eine zarte Melodie, die uns köstliche Dinge und in ihnen Menzels verborgenste Eigenheit wahrnehmbar machte. Ganz denselben finden wir im „Théâtre Gymnase". Nur sind die Akkorde voller geworden, reicher instrumentiert, nach allen Richtungen umfassender. Wir haben wieder ein Interieur, wieder annähernd dieselbe braunrote Grundstimmung. Aber wo vorher ein Fleck, ein Ton der kleinen Fläche genügte, teilt sich die Wirkung in viele Varianten und bleibt doch ganz stark, ganz eindeutig und geordneter, harmonischer als in irgend einem der kleinen Bilder der Vorzeit. Die Konstruktion des Gemäldes beruht auf dem Gegensatz zwischen

---

Menschen anzubeten gäbe. Die ödeste, verderblichste Meinung, man müßte buchstäblich am Menschen verzweifeln, wollte man ihr Raum geben." Dann spricht er von der Verehrung seiner Tage zu Burns und schließt: „Wären aber Dilettantismus, Zweifelsucht, Gemeinheit und die ganze Brut von Jämmerlichkeit aus uns ausgetrieben — wie sie es mit Gottes Hilfe einstmals sein werden — wäre der Glaube an die Außenseite der Dinge ganz weggefegt und durch hellen Glauben an die Dinge selbst ersetzt, so daß der Mensch nur auf den Antrieb von diesem handelte und jenen für nicht vorhanden achtete, welch ein neues, lebendigeres Gefühl für diesen Burns würde alsdann sich regen!"

dem breiten dunklen Orchester und der stark farbigen Bühne mit dem Proszenium. Auf der durch gleichlaufende Zuschauerreihen geteilten, den ganzen Vordergrund einnehmenden Masse des Orchesters, getrennt durch das warme Grau des Fußbodens der Bühne, erheben sich nebeneinander drei parallel begrenzte Hauptflächen: das Stück Bühnenhintergrund mit der Tür, und zwar der dunkelste Teil aus Schwarz, Braun und gedämpften Rot; die Avantscène in Purpur; endlich das breite Proszenium in der hellsten Farbe, Gelb. Dies das Hauptmotiv, eine vollkommene harmonische Kombination von Ergänzungsfarben. Das Braun, das in der ersten Fläche sowie in dem Orchester an Schwarz grenzt, steigert sich organisch zu dem hellsten Gelb. Das Rot dazwischen steckt latent in dem Braun und wird übrigens durch die Farbe der Gesichter der Zuschauer wie der Schauspieler deutlich markiert, und dasselbe Rot bildet den denkbar vollkommensten Kontrast zu dem Gelb. Nun die Dekorationen. Die größte koloristische Bewegung liegt in dem Motiv der drei Personen auf der Bühne. Es ist kein Zufall, daß es nicht mit einem Millimeter auf die rote Fläche fällt. Nur der dunkelste Teil des Bildes, das Schwarzbraun der Tür mit den dunkelroten schmalen Leisten war imstande, das Motiv vor Schwächen der Vermischung mit dem Vielerlei der übrigen Effekte zu schützen. Im Vordergrund steht, gefaßt wie ein Edelstein, das Blau der ersten Darstellerin, ganz Leuchten, mit fast kristallinischen Pinselstrichen geschliffen und nur mit Weiß gemischt, um dem Glanz allen Reichtum zu geben. Man denkt an die „Dame bleue“ Corots oder gewisse Delacroix. Das Blau ist ganz isoliert, kommt selbst in Nuancen nicht wieder vor und ist genau die einzige Farbe, die dieses Wagnis erlaubt, weil sie mit allen wesentlichen Farben des Bildes reine Akkorde bildet. Die Andeutung davon findet man schon an der

Figur selbst, in dem mit Spuren von Blau durchsetzten Weißgelb des Umhanges und dem leuchtenden Rot des Gesichtes; Farben, die sich in der verschiedensten Verwendung wiederholen. Auf das Blau dringt nun das Braunschwarz des Partners ein. Es ist die Verbindung zwischen dem Hintergrund und dem Orchester und gleichzeitig die Vermittlung zwischen dem Blau der ersten und dem Grau der zweiten Darstellerin. In der zweiten wird die Farbe des Bühnenbodens verdichtet.

Dieses dreiteilige Motiv der Darsteller wirkt wie das Bukett im Bilde. Es ist genau von der Buntheit, die der Anlage des Ganzen entspricht, gerade stark genug, um an der richtigen Stelle ein Gekräusel des Farbigen und des Zeichnerischen wachzurufen; ein erhöhter voller Fleck, der das Gleiten der großen Flächen umso angenehmer empfinden läßt. Es ist bewundernswert, wie gut die Flächen zueinander stehen und wie individuell jede sich selbst bereichert. Bei dem schönen Sessel in Olive und Rot wiederholt sich die vorher gemachte Erfahrung. Er wäre vor der ersten Wand undenkbar, oder würde da wenigstens nicht annähernd so wirken, weil ihm die Möglichkeit des reinen Kontrastes genommen wäre. Nur vor dem herrlichen Purpur der Avantscène bringt er den Akkord hervor und macht nicht nur aus der ganzen Fläche eine vollendete Harmonie, sondern gibt ihr die Festigkeit, sich zwischen der ersten und dritten Fläche glänzend zu behaupten. Man kann hier ohne Übertreibung von einem großen Koloristen sprechen. Die Erfindung dieser Mittelwand mit dem Sessel nach dem großartigen Reichtum der ersten, das breite Ausklingen des Akkords in der dritten, alles das ist schlechterdings genial. Man verfolge, mit wie viel Nuancen das Braun motiviert wird. Mit Recht, denn es war in der reinen Palette die Gefahr. Man fühlt es daher nirgends als stabile Note, trotzdem es massenhaft da

ist, weil immer das Gelb und Gold, das Olive und die Havannatöne mitklingen. Es wirkt überall ganz rein, trotzdem es gemischt ist, weil der tanzende Glanz der Kontraste es zudeckt. Es ist in den dunkelsten Tönen das Schnurren des Basses eines sehr reichen Orchesters, in den hellsten die Reinheit mit dem Dämpfer gespielter Violinen, in denen man trotz der großen Entfernung die Beziehung zum Baß noch erkennt. Ungeachtet der Farbenfülle liest man das Bild sofort mit wohltuender Schnelligkeit. Zur Übersichtlichkeit trug sicher die Flächen-Komposition bei. Das Geheimnis aller Interieurs Menzels liegt in dem Vorzug, daß er sich aus den geraden Linien der Wände und Möbel ein sicheres Gerippe bauen konnte. In dem Raum des Theaters fand er das denkbar günstigste Schema. Aber es mußte gefunden werden. Nichts Törichteres, als der Natur für dieses Bild zu danken. Ich glaube nicht, daß die Regie des Théâtre Gymnase im Jahre 1855 nach Chevreulschen Regeln komponierte, ganz abgesehen davon, daß Menzel das Gemälde nach der Rückkehr in die Heimat aus dem Gedächtnis malte. Sondern er erfand das Wesentliche des Werkes, das einzige, was der Künstler überhaupt erfinden kann: den Bau nach glänzend erfaßten Grundsätzen der Malerei. Sowohl das Gerippe, wie die Farbe, wie die Flecken, wie alles, was darin vorkommt. Was Einheit ist, kann man hier lernen.

Trotzdem oder vielmehr deshalb brachte Menzel fertig, das Bild mit einer Ursprünglichkeit auszustatten, als blickten wir selbst in den Raum. Es ist, als ob alle Teile des Werkes gleichzeitig entstanden seien unter dem unmittelbaren Eindruck der Natur. Man glaubt zu sehen, wie es gemalt wurde, mit einem mehr hüpfenden, als gleitenden Pinsel, der sich nur in den großen Flächen, den ganzen Noten der Begleitung vergleichbar, ins Breite dehnte. Die roten Köpfe der Zuschauer

in den Logen sind Goyas würdig. Ganz wie der Spanier in seinen Schilderungen der Masse, gibt Menzel nur eine Andeutung der Gesichter, in scharfwinkligen feurigen Strichen, die aus dem Schwarz des Hintergrundes hervorglühen; mehr das Gesicht der Loge als dieses oder jenes Zuschauers. Ganz so ist die Menge im Parkett gemacht, eine Masse von dunklen Körpern, von denen man nichts einzelnes erkennt, nur das Atmen, das Leben und die Beziehung dieses Lebens zu dem gleißenden Licht der Rampe. Ganz so schließlich auch das, was naive Leute den Vorgang auf der Bühne nennen würden; ein Stück, in dem nicht Herr X und Fräulein Z, sondern Licht und Farben spielen. Und so ist das ganze Bild geschaffen: ein Gesicht, bestehend aus einer Bühne, aus Logen, aus Schauspielern und Zuschauern; gemalt wie das Porträt eines Menschen; mit allem ausgestattet, was das Gesicht des Modells zur vollkommenen Physiognomie eines Kunstwerks zu gestalten vermochte.

Man vergleiche einen Augenblick mit diesem Bild die Werke der ersten Hälfte der fünfziger Jahre; nicht die berühmten Hauptbilder — der Vergleich wäre zu grausam — sondern die besseren und die besten, wie zum Beispiel das wertvolle Gips-Stilleben, von dem wir sprachen. Wie schwer und trübe wirkt trotz aller Qualitäten das Saucige der Farbe, der zähe Fluß, die träge Gestaltung, und trotz des Ungelenken wie manieriert! Vorher, als uns der Vergleich fehlte, schien uns das Bild im Werke Menzels eine Perle. Es wird jetzt kein Talmi, aber wir erstaunen über die plötzlich zutage tretende Armut. Nehmen wir ein mäßigeres, aber gut gewolltes Werk, das erwähnte „Boudoir“, in dem sich ähnliche Farben wie im „Gymnase“ finden. Man kann fast mit mathematischer Sicherheit sowohl in der Konstruktion des Bildes wie in allen Einzelheiten die Fehler bestimmen und sich vorstellen, wie der Menzel des „Gymnase“ sie vermieden

hätte. Das Bild hat viel weniger Farben und trotzdem schreit es vor Buntheit. Man vergleiche, wie kläglich der Kontrast von Gelb und Rot hier mißglückte, der in „Gymnase“ zauberhaft gelingt, weil das Rot von der Palette genommen wurde, nicht aus der Harmonie des Bildes. Schon das richtige Rot in dem großen Vorhang, fühlt man, hätte das Resultat unendlich verbessert. Und trotzdem ist es fast dasselbe Bordeaux, das auch einmal im „Gymnase“ vorkommt. Aber hier steht es in zwei schmalen Streifen zu beiden Seiten der Bühnentür, ganz in Braun und Schwarz, in der Nähe des köstlichen Barockornamentes. Dort dagegen hängt es beziehungslos im Raum, weder durch Kontraste, noch durch Abtönungen motiviert, daher häßlich, so häßlich wie das Violett, das nur die Willkür aussuchte. Ähnliche Fehler stecken im Auftrag der Farbe. Nirgends findet man im „Gymnase“ solche Differenzen in der Behandlung, solche Isolierungen, wie das lediglich der Genre-Tendenz wegen geglättete Profil der jungen Dame. Gehen wir noch weiter zurück zu den „Märzgefallenen“. Die Menge erscheint uns puppenhaft; jeder einzelne ist da, aber keiner hat Leben. Nichts von dem Atmen der Zuschauer des „Gymnase“, überall sehen wir Bilder im Bilde. Es ist eine vollkommen fremde, viel niedrigere Sphäre. Erst wenn wir zu den Interieurs der vierziger Jahre kommen, finden wir wieder Boden, und bei dieser Wanderung ist es uns, als seien wir inzwischen in einem fremden, ungastlichen Lande gewesen.

Das „Gymnase“ eignet sich wie wenige Werke unserer Kunst zum Studium des Schönen. Es ist durchaus deutsch, denn es stammt von dem Menzel, der sich in seinen intimsten Bildern der Jugend ganz ähnlich zu äußern versucht hatte. Und es hat gar nichts von dem deutschen Fall, der die Schwärmerei in die Wildnis lockt. Es mangelt aller Effekte, auf die man die gewohnten Schlagworte anwenden zu können glaubt, und besitzt

trotzdem mehr als fast alle anderen Bilder Menzels eben die Tugenden, die man mit Schlagworten profaniert. Die Hilflosigkeit poetischer Ergüsse vor großen Werken wird hier nicht weniger deutlich als vor manchen Bildern nicht populärer Kunst, die ihre Unbeliebtheit dem Umstande verdanken, sich nicht schematisch in die gewohnten Geleise der Begeisterung einbetten zu lassen. Das „Gymnase“ ist kein Drama, sondern die Sonate eines strengen Meisters. Nur die Musik spielt darin. Wir vermögen es nur mit der Bewunderung der Akkorde und des Reichtums der Variationen zu schildern; nicht etwa, weil seine Farben nicht die Seele erheben, sondern weil das Werk sich auf jene Höhe erhebt, wo die Auslegung vor der Fülle von Deutungen zum kindlichen Zeitvertreib wird. Wohl aber gibt das Gemälde wie kein zweites Menzels die Eigenart des Meisters zu erkennen.



MENZEL UND DER IMPRESSIONISMUS

HYPOTHESEN

HÄTTE Menzel das „Gymnase“ in Paris ausgestellt, der Erfolg bei allen ernsten Künstlern wäre ihm sicher gewesen. Die Alten, Delacroix, Corot, Decamps hätten ihn beglückwünscht; Daumier vor allem, der Daumier, der auch eine denkwürdige Theaterszene malte, als Dramatiker, mit michelangeleskem Schwunge, stimuliert von einem revolutionären Massenbewußtsein, und doch über die Rasse hinaus Menzel verwandt als Auge und Empfindung, als Kind derselben Zeit, derselben Zukunft. Die Gleichaltrigen und Jüngeren, Millet, Courbet und Genossen, hätten sich an dem kleinen Deutschen gestärkt; die Debutanten, Pissarro, Manet, den Mut zum Start gestählt. In allen so verschiedenen Temperamenten steckte das gleiche: der Drang nach rückhaltlosem Bekenntnis der Persönlichkeit, der Mut, sich vom Schema zu befreien und mit eigener Überlegung dem Schönen zu dienen. Was für Augen hätte Frankreich gemacht, wenn es Menzel eingefallen wäre, 1856, im Jahre der Entstehung des „Gymnase“, dieses und noch ein paar andere Bilder, zum Beispiel das „Balkonzimmer“ mit dem Datum 1845 in den Salon zu schicken. Hier war in der Tat einmal ein nicht einseitiger Austausch möglich. Nicht mit dem als Hauptbild des Jahres 1856 bekannten „Friedrich bei Hochkirch“. Solche Dinge hatte man schon ein halbes Jahrhundert vorher in Paris besser gemacht. Jene ganz reine Kunst aber war neu, neu im Instinkt, in der unwiderstehlichen Ehrlichkeit des seiner selbst bewußten Zeitgenossen; neu im Mittel, weil von dem Ballast irrender Schulweisheit befreit; echt wie die große Malerei der Vergangenheit, von der Goya der erwachenden Kunst ein zuckendes Stück dargeboten hatte.

Und was wäre aus dem Aussteller solcher Dokumente geworden! Glaubt man nicht, daß Menzel, von dem Zuspruch edler Meister geschwellt, unterstützt von Käu-

fern, an denen es guten Dingen in Frankreich nie mangelt, dem verblasenen, offiziellen Alter-ego Valet gesagt und alle Kräfte aufgeboten hätte, um noch besser, noch reicher, noch größer zu schaffen! Ein Mensch, der aus der geringsten Anregung solches Kapital schlug, der nach einem vierzehntägigen Rundblick ein unübertreffliches Meisterwerk schuf, als solches unweigerlich persönlich, aus dem eigenen Wesen gewonnen: dem drohte kein Epigonentum. Er war zum Führer bestimmt und konnte die verlotterte Kunst der Heimat zu vernünftigen Zielen geleiten.

Dann wurde es bei uns anders. Es ist keine vage Annahme, sondern ich könnte es, wenn hier der Platz dafür wäre, an bekannten Beispielen beweisen, daß das, was Menzel in der Jugend vorschwebte, auch in anderen steckte, daß er auf dem Wege, der sich ihm 1845 zum ersten, 1856 zum zweiten Male erschloß, nicht allein geblieben wäre. Nicht die Stärke der Begabung, oder besser, die Schärfe individueller Anschauung, mag sich wiedergefunden haben, wohl aber die Art des produktiven Instinktes. Nur das Beispiel fehlte, die Warnung vor Rom und Düsseldorf, der Ruf in die Natur, zur vernünftigen Arbeit, zur Erkenntnis von Dingen, die jedes Talent erkennen muß, wenn sie ihm einmal gründlich an großen Werken der alten oder neuen Kunst erwiesen werden. War Talent da — und wer dürfte wagen, daran zu zweifeln! — so mußte die Kunst in Menge zutage kommen. Mußte! nach unwiderstehlichem Gesetz, so sicher wie aus dem Korn der Halm kommt, wenn es in gute Erde gelegt wird.

Denn die Kunst fällt dem Talente leichter als die Unkunst. Gerade die Leichtigkeit war es ja, vor der Menzel, der echte deutsche Pflichtenmensch, stutzte. Er glaubte nicht an den Würgengel deutscher Kunstlehre, verachtete, glaube ich, ungefähr alles, was er im Deutschland seiner Jugend sah; aber immerhin stand für ihn fest, daß die Kunst nicht so einfach sein konnte, wie die Malerei im

„Gymnase“. Das Unliterarische der neuen Diktion erschreckte ihn. Sicher stand er der Literatur der Cornelianer und Nazarener skeptisch gegenüber, aber vermutete, daß an deren Stelle etwas anderes, gleich Kompliziertes zu treten habe. Die Kunst muß dem Deutschen schlecht schmecken, wenn sie ihm behagen soll. Irgend ein Zwang müßte dabei sein, so sagte Menzels Alter-ego, und deshalb malte er kein zweites „Gymnase“, sondern die Folge seiner Friedrichbilder. So versäumte er zum zweitenmal die Inspiration. Er hatte das unerhörte Glück, im Jahre 1855 vor den Bildern der Weltausstellung noch einmal zu sich zu kommen; war fähig, alles zu vergessen, was sich in den letzten zehn Jahren zwischen Eingebung und Willen gedrängt hatte; konnte alles nachholen und hatte damals noch fünfzig Jahre vor sich. Man spürt nicht einen Hauch von Quälerei in dem Bilde, nichts von Manierismus, von der engen Freude am flotten Strich oder von Nachahmung. Vielleicht ist das „Balkonzimmer“ noch siegreicher — unter dem Eindruck der großen Erfolge der Freilichtmalerei überschätzen wir leicht eine rein stoffliche Frage — aber mag es wirklich in seiner Selbstverständlichkeit, in der mit zarten Lüften sicher spielenden Erfindung noch höher stehen. Jedenfalls bewies das „Gymnase“, die konsequente Folge vieler anderer Bilder und, der ganzen Art nach, das Pendant des Balkonzimmers, daß Menzel eine ihm natürliche Form getroffen hatte.

Er brauchte nun nur seinem Genius zu folgen, sachte aus dem Wege zu räumen, was hindern konnte, auf sich zu achten und mit der im „Gymnase“ bewiesenen Umsicht sein Lebenswerk zu erwählen. Das nennt man Impressionismus, nichts anderes. Nicht daß der Fleck auf diesen Bildern Menzels den Flecken gleicht, die wir auf französischen Gemälden zu finden glauben, oder daß er mit mehr oder weniger reinen Farben malte, erlaubt uns, ihn zu der großen Strömung des 19. Jahr-

hunderts zu rechnen, die von Constable und den Franzosen ausging; sondern die in den wenigen Werken sicher erwiesene Freiheit Menzels, seine Unabhängigkeit von allen banalen Hemmnissen, die die angeborene Begabung abhalten, natürliche Aufgaben sachlich zu erfüllen.

Menzel und der Impressionismus gehörten von Rechts wegen eng zusammen. Er besaß alle Vorbedingungen, die zum Impressionismus führten, befand sich in derselben Zwangslage wie die Künstler Frankreichs, die aus der Antike, zumal in der akademischen Form der Überlieferung, keine Möglichkeit erhofften, den Umfang ihrer persönlichen Anschauung darzustellen, anderseits aber ihre Aufgabe zu ernst nahmen, um an eine gesetzlose Gestaltung zu glauben. Sie hatten als Erbe die durch das Studium der Holländer angeregte Landschaft der Generation von 1830 übernommen; genug, um ihnen den Mut einzuflößen, in der Natur das Zentrum ihrer Studien zu erblicken; zu wenig, um den starken Drang nach Formen zu befriedigen und ihrem Temperament zum Sprunge zu helfen.

Wieder muß ich an meinen Friseur denken. Der Unfug mit dem Wort Impressionismus, über dessen glorienlose Herkunft ich an anderer Stelle berichtet habe[1]), wird bei uns fortgesetzt, nachdem die vage Bezeichnung für jeden vernünftigen Menschen klaren Sinn erhalten hat. Man macht ein Schlagwort daraus, um die Willkür und den Naturalismus zu geißeln. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn die Träger solcher Weisheit wirklich die Seifenschale hielten, nicht als Dozenten auf Hochschulen säßen. Das Geständnis, das neulich in einem Kolleg über moderne Kunst mit erheiternder Natürlichkeit herauskam, daß der Dozent nicht wußte, welche Begriffe vernünftigerweise mit der Bezeichnung Impressionismus zu verbinden seien, sollte genügen, ihn zum Tempel hinauszujagen. Denn wenn er's nicht weiß, hat er seinen

[1]) Entwicklungsgeschichte, Bd. I, S. 151.

Schülern nichts darüber zu sagen; es sei denn, daß der liberale Brauch, sich von den Schülern belehren zu lassen, staatlich sanktioniert wird. Wären solche Zunftgenossen Schuster oder Schneider, so würde die gleiche Unfähigkeit sie unabwendbar dem Hungertode überantworten, denn selbst das Wohlwollen gut situierter Verwandten vermöchte nicht, die Hosen und Stiefel tragbar zu machen.

Es hieße Eulen nach Athen tragen und den Rahmen dieses Buches ungebührlich ausdehnen, wollte ich hier die Eigentümlichkeiten der Impressionisten aufzählen, das heißt, die kunstgeschichtliche Konvention erhärten, auf der die Absonderung dieser Künstler beruht. Ein Blick auf die Entwicklung der Malerei belehrt darüber zur Genüge. Dagegen will ich versuchen, die menschlichen Momente anzudeuten, die sich hinter den technischen, dem Laien stets undurchdringlich erscheinenden Eigentümlichkeiten verbergen, weil sie auch in der Geschichte Menzels eine entscheidende Rolle darstellen.

Die Anschauung einer großen Gruppe Künstler, die in Frankreich eines Tages den Spottnamen Impressionisten erhielten und ihn zu Ehren gebracht haben, ist just das Gegenteil aller Notbehelfe mit Schlagworten. Denn sie stützt sich, genau betrachtet, auf gar keine Rezepte und Axiome, die ihr als einer besonderen Kunsttheorie eigentümlich wären. Man nannte zuerst Monet so, dann Manet, dann Renoir, Degas, Cézanne usw.; das heißt Künstler, die dem Historiker, der die Neger unter sich nicht nach der schwarzen Farbe unterscheidet, als so verschieden wie möglich auffallen. Sie wurden zusammen so genannt, weil sie zusammen ausstellten. Wäre Menzel bei ihnen gewesen, hätte er denselben Namen bekommen, und wir können sicher sein, daß der Autor des „Gymnase“ einen guten Platz erhalten hätte. Das gemeinsame Charakteristikum darf nicht in Schulbegriffen gesucht werden. Es bestand weder in einer streng formulierbaren Eigentümlichkeit

der Farbe, denn wir finden zwischen sehr vielen dunklen Manets und sehr vielen hellen Monets keine derartige Beziehung; noch weniger in einer engen Verwandtschaft des Stoffgebietes, denn zwischen einer Landschaft von Cézanne und einem Tanzbild von Degas fehlt jede Brücke. Der entscheidende Gegensatz zu anderen Künstlern könnte nicht mal mit dem Unterschied zwischen Renoir und Courbet bezeichnet werden. Diesen brachte erst die Vertrautheit mit den neuen Wirkungen ans Licht, und er war verhältnismäßig unbedeutend. Dagegen kann man ihn zunächst mit dem Unterschied verdeutlichen, der sich zum Beispiel zwischen allen Impressionisten und Malern wie Bouguereau oder dem späteren Carolus Duran und Bonnat oder Detaille und hundert anderen ähnlicher Art erkennen läßt. Übertragen wir dasselbe, zunächst noch grobe Schema auf die deutsche Kunstgeschichte, so würden wir neben dem Menzel des „Gymnase" Liebermann, Trübner usw., auf der anderen Seite Anton v. Werner, Paul Meyerheim usw. finden. Dieser Unterschied zeigt sofort, was gemeint ist, und weist uns auf das Gemeinschaftliche zwischen Künstlern, die vorher ohne Zusammenhang erschienen. Natürlich beruht das Unterscheidende auf allen am Bilde beteiligten Elementen, aber wir vermögen es in Einzelheiten nur mittels komplizierter Darlegungen zu ergründen. Dagegen steht fest, daß das Kriterium nur aus dem Formalen gewonnen werden kann. Und in der Tat, sobald wir die einzelnen Elemente in dem Begriff Form, ihrer Summe, zusammenfassen, wird der Gegensatz so unüberbrückbar, daß wir geneigt sind, den einen Künstlern das ganz abzuerkennen, was die anderen auszeichnet. Im Vergleich zu einem Porträt Manets scheint uns ein Porträt Bonnats formlos. Es ist der ins krasse gesteigerte Unterschied, den wir in feineren Nuancen zwischen einem Rembrandt und einem van der Helst, in der Skulptur zwischen Michelangelo und Bandi-

nelli finden, wobei ich nicht etwa an Beeinflussungen, sondern nur an die Gemeinsamkeit der Zeitgenossen denke. Das gebildete Auge faßt die eine Seite schlechterdings als Kunst, die andere als verhältnismäßige Nichtkunst. Dabei überliefert uns dieselbe Empfindung sofort das Grundverschiedene nicht nur der Werke, sondern der Autoren; eine Verschiedenheit, die in Eigenschaftsworte für das Menschliche gefaßt werden kann. Wir empfinden den Unterschied von Intellekten und Moralen. Damit treffen wir den Kern der Sache. Was die mit dem Zufallswort „Impressionisten“ genannten Künstler von denen schied, die ihnen die eifrigste Opposition machten, war vor allem eine mehr intellektuelle und moralische als im engeren Sinne artistische Eigentümlichkeit.

Das klingt sehr gewagt, zumal für Ohren, die aus dem, was relativ genommen werden will, gern das Absolute heraushören. Ich will nicht sagen, daß Bonnat z. B weniger gesunden Menschenverstand hat als Renoir; nach dem bürgerlichen Brauch, der die Leute für die klügsten hält, die am schnellsten zu Gelde und zu Ehren kommen, ist er sogar klüger. Wir haben auch kein Recht zu der Injurie, ihn nach dem bürgerlichen Kodex für weniger moralisch zu halten. Aber dieser Kodex ist uns, soweit wir die Kunst zu erforschen haben, so gleichgültig wie das Gesetzbuch des Schahs von Persien. Wir schätzen im Künstler die Moral, die ihn treibt, alles seiner Kunst zu opfern, und den Intellekt, der das Maximum an Schönheit aus seiner Begabung zu gewinnen weiß. Dem Laien, der im Erwerbsleben steht und die Kunst für eine ebenso vernünftige Beschäftigung hält wie die eigene, mag solches Verdienst billig erscheinen, und er hat mit seiner Verwunderung vollkommen recht. Ginge es im Künstlerleben so zu wie in jedem anderen ordentlichen Beruf, so wie es in der Kunst auch sein sollte und in guten Zeiten war, so würden Ehrlichkeit und Tüchtigkeit nur als simpelste

Pflichterfüllung gelten, und das Entscheidende läge lediglich im Genie. Leider sind wir von diesem Zustand so weit wie möglich entfernt, und die Kunstfriseure tun das ihrige dazu. Aus der Vergangenheit, die uns ein unerschöpfliches Lehrbuch sein könnte, hat die Zunft für den Nutzen der Gegenwart nur einen ungeheuerlichen Wust von Phrasen jeder Art gewonnen; und der Künstler, der mit heiler Haut durch diesen Wald von Torheit will, muß Pech in den Ohren haben und nicht nur Talent, sondern ein Mensch von seltener Widerstandskraft sein. Irrtum, Dummheit und Gemeinheit bedrängen ihn, sobald er den Fuß vor die Schwelle seines Hauses setzt, und bleibt er allein, wie so viele der großen Einsamen unserer Heimat, so ist ihm die Lehre versagt und sein Talent verkümmert. Um durch das erschrekkende Gewimmel von Klippen ins freie Meer zu gelangen, dazu bedarf es einer Einsicht und eines Mutes sondergleichen; Mut gegen die anderen und gegen sich selbst. Des Meisters entblößt, aufgewachsen unter dem seit Generationen gezüchteten Unkraut törichter Vorurteile, fühlt der Künstler auch in der eigenen Brust den Feind, der ihn lockt, den Weg des Fleisches zu gehen. Was er erreicht, ringt er dem Feinde ab, der ihm den Preis der Menge hinhält: billigen Ruhm und Geld, die Sicherheit geborgener Fährte, Ruhe vor sich selbst, vor der halsbrecherischen Kühnheit unsicherer Instinkte. Wer von den größten Künstlern hat nicht einmal in der Dämmerung eines Tages, an dem wieder einmal die Hoffnung auf irgend einen Zuspruch zunichte wurde, vor sich selbst gezittert und sich die Frage vorgelegt, ob es denn denkbar sei, daß er just allein gegen Hunderttausende andere, scheinbar so gesicherte Meinungen im Rechte sein könnte. Da bedarf es großer Sicherheit der Erkenntnis, eminenter Treue zur Überzeugung, einer Feinfühligkeit, genau das eine zu tun, das einzige, einer Keuschheit des Instinktes

von reinster Art; d. h. Eigenschaften, denen man nicht zu viel tut, wenn man sie mit Intellekt und Moral bezeichnet.

Man denkt bei dem Worte „Impressionismus“ unwillkürlich zunächst an etwas schwaches Hin- und Herbewegtes, und wirklich steckt so etwas in den Meistern dieser Gruppe; auch in dem Menzel, den wir hier betrachten. Es ist das vorsichtige Lauschen auf den eigenen Instinkt, das Auskundschaften der Bahn, die der Gestaltung förderlich sein könnte. Dieser Pionier-Instinkt äußert sich nicht nur in der Beobachtung der Natur, deren eigenstem Wesen man nachdringt, auch in dem Verhalten zu der Kunst der anderen, der Zeitgenossen oder der alten großen Meister. Hier wie dort wird der Weg gesucht, dem man ungestraft zu folgen vermöchte. Das Schwankende ist also nicht, was unser braver Kunstprofessor darin sehen mag, keine Willkür, es sei denn, daß die reinsten Verse Goethes Willkür wären. Manet hat nicht aus Zufall so gemalt, so wenig wie der Menzel des „Gymnase“, so wenig wie Goya und Velazquez und alle anderen. Zufall, Willkür ist Bonnat: das Porträt des Menschen, der zufällig ein Bild bei ihm bestellt; oder der Menzel der tausend Notizen. Das Schwankende, Nachgebende ist vielmehr die Differenziertheit der Reflexion, des Intellektes. Es sichert sich durch die unbeugsame Festigkeit der Moral. Ich hätte den Menschen sehen mögen, der Manet oder irgend einen der Impressionisten dahin gebracht hätte, einen Strich nach anderer Leute Gusto zu ändern. Wohl aber änderten sie sich selbst fortwährend. Die Tendenz dieser Änderung enthält die enger bestimmenden Elemente.

Wir bemerken in dem Werke aller Impressionisten eine konstante Entwicklung besonderer Art, die von einer ursprünglich harten, streng geschlossenen und bis zum gewissen Grade überlieferten Form zu einer auflösenden, flüssigeren und ganz individuellen Gestaltungsart über-

geht. Man kann es einen Übergang vom Körper zum Geiste nennen. Sie lernten immer mehr mit weniger Material auszukommen und mußten infolgedessen das Material intensiver durchdringen. Die „Olympia" erscheint verhältnismäßig beschwert, materiell und konventionell im Vergleich zu den späteren Werken. Ganz so verhalten sich die Werke der Freunde Manets. Das Charakteristische der schließlich von jedem auf seine Art gewonnenen, definitiven Form ist der Verzicht auf alles Beiwerk, das nicht unbedingt am Formalen mitwirkt; Verzicht auf jede Stütze einer materiellen Überlieferung, auf jeden literarischen Schmuck, auf alles, was den Geist des Werkes verdunkeln könnte. Sie gelangten zu diesem Resultat durch ein intensives Autodidaktentum, durch selbständige Betrachtung der Natur und der alten Meister.

Diese Zusammenstellung der Natur und der alten Meister zu einer und derselben Lehrquelle, dem Fleisch und Brot der Impressionisten, bedarf einer näheren Erklärung, denn die Begriffe Natur und Kunst scheinen uns zu heterogen, als daß wir uns aus ihrer Gemeinsamkeit ein Bild machen könnten. Es dünkt uns willkürlich, daß man gleichzeitig an der Kunst und der Natur lernen könne, und die Biographenphrase, die beide Begriffe wahllos durcheinander zu werfen pflegt, hat deren nähere Bedeutung beinahe ausgeschaltet. Wir entdecken aber sehr leicht das Band, sobald wir von der Natur und der Kunst der alten Meister gewisse Abstraktionen machen, von beiden nämlich das Zufällige abziehen. Zufällig erscheint uns in der Natur die Kombination der Dinge: daß hier ein Baum steht, daneben ein Haus, daneben ein paar Steine liegen. Wir mögen solche Kombination suchen, wo wir wollen, mögen hohe Berge neben Tälern, den Fluß neben der Wiese betrachten, nirgends bestimmt die gleichzeitige Anwesenheit dieser und jener Dinge allein das gemeinsame, als schön empfundene Wesen

der Naturerscheinungen. Das Gemeinsame beruht vielmehr auf der Verbindung zwischen den Dingen. Verbindung mannigfacher Art, eine Wechselwirkung von Formen und Farben innerhalb eines bestimmten Ausschnitts. Der Berg ist nicht nur vom Tal, sondern von dem Horizont abhängig, vor dem er sich erhebt, vor allem vom Standpunkt des Betrachters, und diesen Punkt bestimmt nicht allein die Beziehung zu den Dingen, die gesehen werden, sondern die Stellung zu dem Licht, das die Dinge bescheint. Das Licht vollbringt also die Verbindung, es ist der Vater des Schönen, natürlich nicht das Schöne selbst. Es färbt die objektiven Farben, d.i. die Lokalfarben der Einzelheiten noch einmal, und zwar notwendigerweise so, daß sie alle eine Beziehung zu der Lichtquelle erhalten. So entsteht eine Menge gleichmäßig beleuchteter Teile, sowohl an demselben Ding wie an den verschiedenen Dingen desselben Feldes. Diese gleich beleuchteten Teile verhalten sich zunehmend oder abnehmend an Leuchtkraft zu den benachbarten. Aus der Summe der Teile macht die Sonne das Bild in der Natur. Sie vollbringt die Abstraktion von dem Zufälligen, indem sie hervorragenden Teilen ihres Bildes eine ganz bestimmte Richtung gibt. Diese erscheinen uns in einem aus vielen Farben und Formen zusammengesetzten gemeinsamen Ton. Wenn auch alle anderen Teile einen gewissen Grad des Tones behalten, so liegt das an dem Reichtum der Beleuchtung, die überall hinkommt, aber immer dasselbe auszeichnende Verhältnis zu den Dingen beibehält. Es wird ein Maximum und ein Minimum von Schönheit geben, das natürlich nicht mit dem Maximum und Minimum von Licht zusammenfällt, sondern von dem Quantum Licht abhängt, das den Teilen das günstigste Verhältnis zueinander gestattet. Wir können diesen Idealpunkt nicht praktisch bestimmen, denn die Entscheidung appelliert an subjektive

Schätzung und ist von dem Wahlvermögen des Individuums abhängig. Was die Physiologie bisher von der Gemeinsamkeit der Lustreize auf das Auge festgestellt hat, beschränkt sich noch auf grobe Umrisse, und um diese zu erkennen, genügt schon die Erfahrung, daß man im allgemeinen mit Bekannten ähnlichen Kulturgrades in der Schätzung der Beleuchtung derselben wiederholt besuchten Landschaft ungefähr gleicher Ansicht ist. Genau können wir natürlich nur sagen: auf diese Weise kommt der Idealpunkt zustande; nicht: dieses ist der Idealpunkt.

Das Schöne, das in der Natur auf einem bestimmten Wege zustande kommt, muß natürlich in der Kunst auf demselben Wege ebenso entstehen. Es handelt sich nur darum, die gleichen Bedingungen herzustellen. Zunächst ergibt sich ein Lehrsatz, der mindestens den Vorteil besitzt, eine Unmenge grober Irrtümer auszuschließen. Auch in der Kunst wird das Schöne nur durch die Verbindung zustande kommen, nicht durch das Objektive der Dinge. Die Verbindung nennen wir hier Stil. Das Resultat des Stils deckt sich genau mit dem Resultat des gemeinsamen Tons, den wir in der Natur fanden. Auch die Sonne tut nichts anderes als stilisieren, indem sie die Dinge auf besondere, höchst organische durch Naturgesetze begründete Art zusammenschließt.

Das Weitere erfahren wir aus der Entwicklungsgeschichte. Ich begnüge mich wieder mit dem Notwendigsten, um auf die gesuchten Momente zurückzukommen, und verweise den Leser, der eine eingehendere Darlegung sucht, auf meine anderen Schriften.

Wir unterscheiden im wesentlichen in der Malerei zwei zeitlich getrennte, grundverschiedene Perioden der Stilisierung. Die eine umfaßt, summarisch genommen, die Primitiven, die andere die neuere Malerei, die in Einzelerscheinungen schon im 15. Jahrhundert anhebt und im 17. Jahrhundert zur ersten Blüte gedeiht. Die erste ent-

nimmt nur mittelbar das Stilelement der Natur, nämlich auf dem Umwege über die Plastik und die Architektur. Sie hat ein festes Schema, das sich in einer scharfen Umgrenzung der Lokalformen und Lokalfarben zu erkennen gibt und die wesentliche Verbindung durch den Schwung der die Flächen begrenzenden Linien erreicht. Die Beziehung des Primitiven zur Natur ist unleugbar, aber von begrenzter Bewußtheit. Nicht die ganze Gestaltung geht auf die Natur zurück, nur sozusagen das Füllsel des architektonischen Schemas. Die zweite Periode nimmt verhältnismäßig den ganzen Stil aus der Natur, oder besser, sie strebt immer mehr, der Natur das Stil-Geheimnis zu entreißen. Die Venezianer beginnen zuerst, das Licht bewußt als Stilelement zu benutzen. Sie brechen die Überlieferung des Schemas, heben den scharfen Umriß auf und beginnen, das Zusammenfassende in die differenzierteren Elemente der Fläche zu legen.

Diese Unterscheidung gibt nur das ganz grobe, äußerliche Moment der Entwicklung. Sie sagt uns nichts von dem geistigen Unterschied zwischen den beiden Perioden und könnte uns daher gleichgültig sein. Denn was kümmert uns die technische Frage, mit welchen Mitteln der Stil erreicht wird, wenn uns das Resultat befriedigt! — Aber eben unter diesem Unterschied verbirgt sich eine durchaus geistige wertbestimmende Differenz, die die Evolution der Technik als Resultat der Entwicklung des allgemein Menschlichen hinstellt. Denn sobald das starre Gerippe der Konvention fällt, tritt der Mensch als Individualität hervor, um Ersatz zu schaffen. Er merkt sich mit eigenem Bedacht das Stilgewebe, das die Hand der Vorgänger leitete und wählt mit eigenem Willen. Er schafft, unterstützt von hundert Regeln, von vielerlei überliefertem Wissen, aber Besitzer der Regel, nicht Diener. Sein persönlicher Instinkt durchschaut die Tradition, reinigt sie von dem

Einzelfall und macht sich das Wesentliche zunutze. Das intellektuelle Zentrum, das bei den Primitiven außerhalb des Bildes liegt, wird Mittelpunkt des Kunstwerkes. Der Mensch beginnt, sich in der Natur zu fühlen, und baut von sich aus, aus seiner Kunst eine neue Natur.

Man begreift, daß die Intensität der eigenen Spannkraft um so stärker werden mußte, je weiter der übliche Stilbegriff zurückwich und daß gleichzeitig die Bedeutung der Natur als Lehrmittel die Bedeutung der Kunst als Lehrmittel schmälerte. Da aber die Natur logischerweise der eigentliche Fundus ist, aus dem neue Formen entstehen, während der aus der Betrachtung der Kunst gewonnenen Lehre die Rolle des Regulators zufällt, mußte die Mannigfaltigkeit der Erscheinung in der zweiten Periode die erste unvergleichlich übertreffen. Die Gleichzeitigkeit von Genies wie Rembrandt, Rubens und Velazquez ist in primitiven Zeiten ebenso undenkbar wie die Gleichzeitigkeit des Romanischen und des Barocks, und beruht auf strömender Naturlehre. Alle drei erscheinen wie gleichzeitige Jahrhunderte, jeder von dem Genie geschwellt, das früher nur aus Tausenden von Individuen hervorging. Rembrandt verhält sich zu irgend einem, selbst dem glorreichsten Primitiven, wie Kunst zu Gewerbe. Das Ideal Kunst, das seit Rembrandt und den anderen die Völker treibt, konnte auf dem Wege der Primitiven nicht zustande kommen. Es ist ebenso töricht, die Werke der einen mit den anderen zu vergleichen, wie ein schönes Möbel mit einem schönen Gemälde, denn es sind verschiedene Dinge, denen nur der Sprachgebrauch denselben Namen gibt. Aus demselben Grunde erwächst die geistige Überlegenheit eines Rembrandt über die Primitiven und die Notwendigkeit, die Schätzung, die wir ihm entgegenbringen, nicht mit Vermengung seines Wertes mit Werten niedererer Gattung zu profanieren.

Die gewaltigen Evolutionen des Genies, die wir in

vielen Meistern des 16. und zumal 17. Jahrhunderts verfolgen können, waren notwendig von Reaktionen gefolgt, in denen die Masse die Persönlichkeit wieder einzufangen suchte. In solchen Perioden, die sich sprungweise selbst in einem und demselben Lande wiederholt haben, tritt das Studium der Natur zugunsten der Formentradition zurück. Wir können diesen Reaktionen nicht den Wert absprechen, denn sie vermeiden die Gefahr der Wucherung des Persönlichen. Sie waren Hemmnisse für die jeweilige Gegenwart, denn sie unterbanden die Bedingungen des Genies; aber nützten der Zukunft, denn sie vollbrachten die Konzentration des Erreichten, räumten auf und überlieferten der kommenden Zeit ein übersichtliches Gebilde. Nun ist leicht einzusehen, daß die Gefahr der Natur-Lehre immer mehr abnimmt, je größer und übersichtlicher die Erfahrungswelt aus der Kunst-Lehre wird. Bei gleichem Trieb wird der Mensch, der über stärkere Vorbildungsgelegenheiten verfügt, weiter kommen als der in dieser Hinsicht weniger Begünstigte. Die Rolle, die dabei dem Intellekt zufällt, wird hoffentlich in diesem Kapitel noch klarer werden. Der Intellekt sucht für das Genie im aufgespeicherten Material die geeignete Speise.

In der vom 17. Jahrhundert ausgehenden Kunst stellt die unter dem Namen „Impressionismus" bekannt gewordene Malerei der Franzosen die uns nächstliegende, letzte Phase der Evolution des Genies dar, und es ist ein rein selbstverständliches Ergebnis, daß hier die soeben angedeuteten Momente der vorhergehenden Phasen der Geschichte so eklatant wie möglich zutage treten. Die Impressionisten profitierten im weitesten Umfang von dem Vorzug, die letzten zu sein. Sie kamen an die von allen Vorgängern gedeckte Tafel. Jeder einzelne von uns spürt das im Innern nach, und die Erkenntnis der modernen Kunstgeschichte, die den entscheidenden Größen der Vergangenheit das verdiente Prestige gibt und die

Meister zweiten Ranges, zumal die lediglich der Aufräumungsarbeit dienenden, immer mehr zurückdrängt, ist Niederschlag derselben günstigen Bedingungen, die Manet und seinen Genossen die Augen über die Bedeutung eines Rubens, Rembrandt und Velazquez öffneten. Die Impressionisten erkannten besser als ihre Vorgänger das Wesentliche jener großen Künstler, weil sie nicht in ihnen den besonderen Fall sahen, sondern, im Besitz der Übersicht über die ganze Entwicklung, den Vorzug der gesetzmäßigen Wirkung jener Werke an allen anderen abschätzen konnten. So fanden sie, was sich übertragen ließ. Sie entdeckten in Velazquez nicht nur die Fülle der Kontraste, sondern auch die Möglichkeit, die unnatürliche Differenz zwischen Hintergrund und Figur zu vermeiden und infolge der Verbindung die ganze Fläche nach einem Ziele wirken zu lassen. Rubens lehrte sie die Schnelligkeit der Pinselführung, das Wirksame des Netzes organischer Striche, den Vorzug der Uniformität des Materials, in dem die Einzelform und Einzelfarbe, ja jeder Fleck und jeder Punkt nur da sind, um das Schema zu bereichern. Sie sahen, den Blicken Constables folgend, was aus der Rubensschen Landschaft zu gewinnen war, verglichen die leichtbefriedigte Aspiration des Velazquez auf gleichem Felde mit dieser prunkenden Auftürmung von Differenzen aller Art. Sie bewunderten, wie Rubens seiner Elemente Herr blieb, aber es entging ihnen nicht, mit welcher Anstrengung ihm gelang, das Getümmel seiner barocken Formen zu bergen. Und alles in diesen beiden und vielen anderen Gefundene brachte Rembrandt mit eines Werkes Majestät zum Vorschein und mahnte sie, den Blick von allen Sonderheiten ab ins Innerste zu wenden. Es mag ihnen gewesen sein, als ob der einzige mit dem immer weitergreifenden Wachstum seiner Gestaltung die geheimsten Kräfte der ganzen Entwicklung von Anfang an noch einmal sammle,

um duldend und siegreich zugleich, gleich mächtig an Kraft wie an Geist, die Persönlichkeit auf den Gipfel zu tragen. Und auch dieser blendete sie nicht, so weltumfassend in ihm der Einzelfall schien. Sie wurden so wenig Rembrandt-Epigonen, wie dem Rubens und Velazquez untertan. Weil sie die Sache sahen, erkannten, was jene erkannt hatten, hier und dort und überall in den Meisterwerken der Vergangenheit den Hebel wiederfanden, den das Genie an die Natur setzt, um das Schöne herauszuholen. Alles was sie in der Kunst sahen, trieb sie in die Natur, und von dort immer wieder zu denselben Höhen der Kunst zurück. Sie setzten dieselben Hebel mit gesteigerter Erfahrung an die Landschaft, gingen den Erscheinungen der Atmosphäre nach, untersuchten die Leuchtkraft des Nackten im Freien; entdeckten in der Natur die Bestätigung des Prinzips der Teilung der Fläche durch Flecke, das Geheimnis der Mosaiken und die wesentlichste Stütze einer fünf Jahrhunderte langen Entwicklung; fanden im Anschluß daran das Gesetz von den Kontrasten reiner Farben, das ihnen die moderne Optik bestätigte und für das die Werke vieler Vorgänger andeutende Belege enthielten; waren Maler, Forscher, Gelehrte zugleich und die Hauptsache: blieben Künstler.

Alles das, diese rein physiologische, hier nur dürftig angedeutete, vielseitige Betrachtung ihres Materials verdichtete sich zu einem Komplex von Erfahrungen, der das zu ersetzen vermochte, was dem Lehrling in der alten Kunst der Meister, die Tradition gab. Nicht mehr, nicht weniger. Lernten wir aus ihrer Kunst nur, daß reine Farben so, unreine anders wirken, daß Striche eine Fläche, Flächen ein Bild geben, und das Mittel, mit dem Velazquez diesen oder jenen Effekt erreichte, so brauchten wir sie nicht. Dieser höchst logische, unangreifbare Erfahrungskomplex wurde nur das neue Baumaterial, aus dem die Bilder entstanden. Was dazu kam,

hatte jeder in sich, und wir sahen, wie verschieden es sich in jedem zeigte. Es war das angeborene Talent des Künstlers. Was sie gemein hatten, war der kühne Entschluß, die Gabe nur so zu verwenden, wie es die Einsicht in die erkannte Gesetzmäßigkeit verlangte. Weil aber solches Verlangen natürlich ist, weil jeder reine Instinkt das natürliche Handeln nicht als Fessel, sondern als Notwendigkeit empfindet, deshalb sehen wir in keinem Strich unserer Meister eine ängstliche Sorge, sich an die Vorschrift zu halten, sondern entdecken in ihnen die freisten Künstler, die je auf der Welt waren. Es gab größere als sie in der alten Zeit, darüber ist nicht zu streiten, es gab nie freiere, die wie sie ganz aus eigener Einsicht das Schöne eroberten. Ihre Freiheit aber treibt uns zu einer fruchtbaren Suggestion über den Rahmen des Bildes hinaus. Was wir in dem „Balkonzimmer" Menzels spüren, ist noch etwas anderes als die Schönheit der Farben und Flecken. Was gleichzeitig mitspricht, empfinden wir nicht in den viel kostbareren Werken der Alten. Es ist die Sehnsucht des hoch entwickelten Menschen nach Unabhängigkeit von der Last niederer Triebe, und diese Sehnsucht spiegelt das teuerste Ideal unserer Zeit.

SEELE IN DER KUNST

EINE Kunst, die sich vor Erkenntnis verschließt, ist eine Last für den Menschen. Klarer müssen wir werden durch den Genuß, nicht dumpfer; los von allem Tand, der uns sonst beschwert, nicht gefangener. Wir suchen in der Kunst unsere Befreiung. Was sich aber bei uns in Deutschland gegen den Impressionismus kehrt, ist just das Unfreie, das Kleben an Nebensachen, die Sucht zu schlafen. Man will nicht wach sein, weil man sonst allerlei unbequeme Dinge vollbringen müßte. Man ist zu faul. Um einen besser klingenden Grund zu haben, erklärt man mit ernsthafter Miene diese ohnehin als Fremdlinge Verdächtigen für Leute ohne Seele und ohne Empfindung. Es ist noch alles mögliche, daß man sie nicht auch für Mädchenräuber und Falschmünzer erklärt.

Meint man mit der verdächtig klebrigen Anklage etwas Vernünftiges, so ließe sie sich wohl umdrehen, und man könnte von den Fremdlingen mit mehr Recht behaupten, sie seien nur Seele, nur Empfindung. Der Nachweis dieser schlimmen Behauptung stellt die Geduld des Lesers auf eine harte Probe und setzt mich dem Vorwurf aus, zu wiederholen, was wenige Seiten vorher in anderen Worten gesagt wurde. Denn die Untersuchungen so vorsündflutiger Geheimnisse bewegen sich notwendig in ausgefahrenen Geleisen. Noch dazu Menzel mit solchen Dingen zusammenzubringen, scheint gewagt. Er gilt nicht als das rechte Medium für die inbrünstige Betrachtung von den Geheimnissen der Psyche. Doch meine ich, gibt es keinen Zweiten, bei dem man gleich viel Veranlassung hätte, von Seele und Empfindung zu reden.

Seele in der Kunst ist für die Schmarotzer der Kunstwissenschaft der beste Schattenspender, der im geeigneten Moment die Bühne in weihevolles Dunkel hüllt. Der anständige Mensch wagt das Wort schon kaum mehr in

den Mund zu nehmen, aus Angst vor den schlechten Versen, die damit gereimt wurden. Immerhin dürfte es noch einen halbwegs greifbaren Sinn haben. Seele bedeutet im Menschen das vom Leiblichen Entlastete und kann in der Kunst nur dasselbe sagen. Der Nonsens des Glaubens an den Dualismus von Körper und Seele in der Kunst braucht nicht mehr erwiesen zu werden. Das Leibliche, die Materie, ein fortwährend wechselnder Begriff, ist zweierlei: der objektive Stoff, aus dem das Kunstwerk bereitet wird, das Material, Farbe, Leinwand, Pinsel usw.; der subjektive Stoff, der Vorgang, der dem Künstler vorschwebt, der Blick in die Landschaft, das Modell, die Geschichte, die Situation im Wirklichen oder Gedachten. Das Resultat der Kunst ist immer nur das eine: Seele. Ihr ganzes Wesen besteht darin, nichts Körperliches zu lassen, sondern die Materie zu überwinden. Meine Analogie im vorigen Kapitel mit der Sonne wies auf das Weltentrückte der Schöpfung. Ich sprach dort von Apparaten und Prismen. Zu dem Bau dieser Apparate dient alles, was wir hier Materie nennen. Das Schöne ist, analog mit der Bedeutung, die wir der Seele im Menschen beilegen, nicht der Apparat, sondern die Tätigkeit, das Leben, das in das Prisma fällt und unsterblich wird. Überlegen wir nun jenseits von dem Notbehelf dieser Analogie, daß die Kunst keine Tätigkeit ist, die nur in dem Maximum der erfüllten Bedingungen ins Leben tritt, sondern eine Fülle von Nuancen zeigt, die vom Geringen zum Erhabenen wachsen, entsprechend den kleinen und großen Potenzen der Kunstwelt. Die Differenzen werden von allen möglichen Faktoren bestimmt, deren Summe man entweder, vom Autor ausgehend, mit dem Begriff „Talent", oder vom Werke ausgehend, mit dem Begriffe „Schönheit" oder dergl. zusammenfaßt, ohne zu bemerken, daß man auf diese Weise nur ein Wort für das andere setzt

und nichts erklärt. Das Mißliche dieser Genügsamkeit in der Erkenntnis tritt umso schärfer hervor, je größere Abschnitte der Kunstgeschichte untersucht werden und zumal wenn man stark zeitlich getrennte Erscheinungen miteinander vergleicht. Die formgestaltenden Elemente decken sich durchaus nicht überall mit der Begabung des Autors und sind, solange man sich an diese vom Subjekt ausgehende Betrachtung hält, überhaupt nicht aus der Kunstgeschichte zu gewinnen. Sie gehören vielmehr der Kulturgeschichte an. Man denke an unseren Vergleich Rembrandts mit den Primitiven. Die Art jenes Unterschieds erhält sich, wenn auch gemildert, zwischen einander viel näherstehenden Werken und ist selbst in Nuancen innerhalb eines Jahrhunderts noch erkennbar. Unsere Schätzung der wohltätigen Tradition des 16. Jahrhunderts verkennt nicht die soziale Schattenseite des Künstlers in einer Epoche, die seiner Persönlichkeit zwar größere Freiheit als die Vorzeit erlaubte, aber immer noch manche Fessel anlegte. Zumal während der Übergangsepoche vom 16. zum 17. Jahrhundert mußte mancher Künstler mit der Vorschrift in Widerspruch geraten, wenn wir uns den Konflikt auch infolge der gemeinsamen Erziehung der Künstler nicht tragisch vorstellen dürfen. Der Widerspruch drückte sich im Werke aus, und zwar nicht etwa dadurch allein, daß sich die Gesamtharmonie des Bildes auf Eigenschaften eines primitiven Formen-Gefühls beschränkte, die wir oben verhältnismäßig kunstgewerblich nannten, sondern auch durch Störungen innerhalb der Harmonie. Wir können uns beispielsweise vorstellen, daß gewisse Vorschriften der Besteller in bestimmten Details unausführbar waren, wenn das Gesetzmäßige des Bildes erhalten bleiben sollte, und daß der gehorsame Künstler hier seine Kunst unbewußt verleugnete. An diesen Stellen litt die Überwindung der Materie, der Rhythmus setzte aus und ließ den Stoff

sehen. Wir können das an vielen alten, namentlich italienischen Bildern sehr wohl bemerken, auch wenn unsere Künstler, weil an der Stilzüchtung der Epoche nicht beteiligt, unfähig sind, den Fehler zu korrigieren. Wohlverstanden: es sind Mängel innerhalb des Stils, Folgen sowohl der Erschütterung der Tradition, die nicht mehr mit der Unbedenklichkeit primitiver Zeiten herrscht, wie auch der beginnenden Diskrepanz zwischen Kunst und Brauch. Man wird nun ohne weiteres einsehen, daß diese Diskrepanz mit der Zeit nicht geringer, sondern immer nur größer werden mußte, und daß es für den Künstler nur eins gab, um die Werke nicht darunter leiden zu lassen: den Bruch mit jedem Massenbewußtsein, das die Form unmittelbar bestimmte. Die moralische Verantwortlichkeit solchen Tuns hat jeder einzelne zu tragen, und sie fordert alle die Kräfte heraus, die wir seelisch nennen. Meine Behauptung, daß die Werke der Impressionisten den Tadel, sie seien seelenlos, nicht nur nicht verdienen, sondern im Gegenteil gerade das Wesen der Seele in sich tragen, wird durch die Tatsache bewiesen, daß nur auf ihr Künstlertum bedachte Menschen eine bedeutendere Sittlichkeit zeigen als Generationen, die mit außerkünstlerischen Vorschriften rechneten; daß sie zur Erkenntnis und zur Lösung ihrer Aufgaben eines stärkeren moralischen Halts bedürfen als die großartigen Handwerker, die ihre Aufgaben ohne Reste erfüllten, aber auch vor ernsten Konflikten moralischer Art verschont blieben. Der große moderne Künstler ist, da ganz auf sich selbst gestellt, mehr Seele als der der alten Zeit. Mehr seine Seele, selbstverständlich, mehr Erfüllung seiner individuellen Bedingungen, nicht etwa der Aufgaben einer anderen Zeit. Dies Besondere aber fühlen wir als Allgemeines, jenseits von dem Prunk der Traditionen, und es gibt uns den Mut, trotz der Schwächen unserer Kunst auf unsere Zeitgenossen stolz zu sein.

Deshalb freuen wir uns des Menzel des „Gymnase“ und der verwandten Bilder. Wir fühlen darin nicht nur die Schönheit einer gelungenen künstlerischen Aufgabe, sondern auch die Reinheit einer Seele, die aus ihrer Zeit, aus der unseren, die Fähigkeit gewann, sich aller trägen Leiblichkeit, aller drückenden Fesseln zu entäußern.

Mit so einfachen Deutungen ist unseren Friseuren nicht gedient. Ihre Rolle wäre aus, sobald man die gesunde Empfindung in die Kunstbetrachtung ließe, denn es gäbe keinen Weihrauch. Was sie sich unter Seele denken, ist der Deus ex machina, der nicht dem Werke, sondern der Kulisse ihrer trüben Vorstellungswelt entsteigt. Sie schneiden sich eine Etikette, die im Grunde nichts anderes bedeutet als das fest umgrenzte Wahre, Gute, Schöne unserer Großväter, und die man, wie sie ist, auf jeden Künstler klebt, der sich halbwegs dafür eignet. Hier gilt nicht etwa, daß jeder Mensch eine Seele hat und tausend Menschen tausend verschiedene Seelen, und daß es in der Kunst genau so ist, notwendigerweise so sein muß, um die Analogie nicht einfach zum Unsinn zu machen. Hier wird nicht etwa die Kunde von der Seele auf alle Fälle, die sich der Beobachtung bieten, angewendet, sondern nur auf drei oder zwei oder einen, im Grunde auf gar keinen. Es gibt nur eine waschechte Seele. Man kann sie einigermaßen feststellen. Sie besteht aus zehn Teilen Treuherzigkeit, zwanzig Teilen Hochherzigkeit, dreißig Teilen Kindlichkeit, vierzig Teilen Dummheit; im Hintergrunde Spuren von Bauernschläue. Die Flaschen, auf die der Kork nicht paßt, fallen unter den Tisch; aber es bleibt schließlich keine mehr stehen. Ich muß bei aller Abneigung gegen die verkorkten Auserkorenen zugeben, noch keine einzige gesehen zu haben, die nicht bei dem primitiven Verschluß den geringen Inhalt verlor.

Die Taktik solcher Seelsorger erinnert an das behag-

liche Regime unserer russischen Nachbarn: Gehe in die Kirche und bete und lasse es dir beileibe nicht einfallen, aus Versehen zu denken. Die Kunst erscheint heute als der letzte Hort gegen den Materialismus. Sie könnte zum Tempel werden, in dem wir dem Rest unserer Reinheit einen Altar errichten. Schaumschlagende Kunstpfaffen machen ein mittelalterliches Kloster daraus, in dem man von den alten guten Zeiten träumen soll, als andere für uns die beträchtliche Arbeit des Denkens verrichteten. Ich denke für euch alle! sagt der wohlwollende Priester; denkt aber nicht etwa, — warum sollte er? — sondern schlägt seine Gesten und nimmt dabei eine Prise.

Auch um die Kunst zu empfangen, bedarf es des Intellektes und der Moral, und diese Notwendigkeit steigert sich noch, wenn versucht werden soll, die eigene Empfängnis auf andere zu übertragen. Die Reaktion muß ganz sicher und echt sein, wenn sie in anderen zünden soll. Der Mangel an Intellekt wird unfehlbar zum Irrtum führen, der Mangel an Moral, das Betrügen der Empfindung, treibt zum Nichts. Ich kann nicht lügen, so oder so zu empfinden, weil es viel zu kompliziert wäre, alle die dadurch notwendig gewordenen Unterlügen auszudenken. Der geringste Fehler im System muß das Kartenhaus stürzen. Wo das Manko in dem Menschen liegt, der die heilige Sache des Schönen zur Verwirrung der Instinkte, anstatt zur Klärung benutzt, ob im Intellekt oder auch in der Moral, ist schwer zu entscheiden. Vermutlich dürfte es in beiden zu suchen sein. Bei diesem Mißbrauch kehrt sich die Wohltat der Kunst vollkommen um. Statt vom Materialismus zu befreien, zieht unklarer Empfindungsdunst den Geist zu Boden. Denn was ist die Erhebung, die sich nur an eine bestimmte Sorte Kunst, die der Friseur als heimatlich bezeichnet, halten soll, anders als unwürdige Knebelung höherer Bedürfnisse! Was ist eine Kunst, die nur der

Interpretation überlieferter Volksmärchen dient und nur in dieser Interpretation als solcher Genüge sucht, anders als Materialismus. Ob ich die Wurst der Wurst wegen male oder ein Märchen des Märchens wegen, läuft auf dasselbe hinaus. Unkunst ist das eine wie das andere.

Aber das ist leichter verstanden, als geglaubt. Der Laie steht hier vor einer undurchdringlichen Mauer, auch wenn man mit hundert Gründen dartut, daß sie nur von seiner Trägheit errichtet wird. Und darauf verläßt sich der Seifenmann. Er bestätigt nicht nur feierlich das Dasein der Mauer, sondern beteuert, daß sie von Rechts wegen da sei, zum Schutz für unsere arme Seele, die sich draußen erkälten könnte, zum Trutz gegen des üblen Erbfeindes trügerisches Gebaren.

Wunderdinge hört man über den Erbfeind. In demselben Kolleg über moderne Kunst, von dem ich eben berichtete, nahm der Dozent, nachdem er sich im allgemeinen über die moralische Bedeutung der Impressionisten verbreitet hatte, ihr ästhetisches Glaubensbekenntnis vor. Er untersuchte zu diesem Zweck nicht etwa diesen oder jenen Künstler, dieses oder jenes Bild — das wäre für einen Mann von Lebensart zu langweilig gewesen — er hielt sich an ein gedachtes Programm. Dieses entnahm er nicht etwa den Schriften der Impressionisten — das hätte er sich als Armutszeugnis auslegen müssen. Er hielt sich an das Programm, wie er es dem eigenen Busen entrollte, und zitierte daraus: L'art pour l'art! — Und dann frug er, und die Tränen mögen ihm in den Augen gestanden haben, ob wirklich unsere alte ehrliche Kunst zu nicht Besserem da sei, als dieses vermaledeite Fremdwort zu illustrieren.

L'art pour l'art. Es ist schon recht lange her, daß darüber gestritten wurde. Die Erinnerung an das staubige

Schlagwort ruft mir gleichzeitig eine alte ehrwürdige Jungfer ins Gedächtnis zurück, von der ein französischer Romanzier erzählt. Sie war aus guter Familie und zog sich während der Revolution, empört über die Vorgänge in Paris, in ein kleines Städtchen tief in der Provinz zurück und kam nie wieder zum Vorschein. Der einzige Mensch, den sie vorließ, war der Advokat, der ihr die Rente brachte. Das geschah regelmäßig 60 Jahre lang — sie wurde über neunzig und starb unter der Regierung Napoleons III. — an einem und demselben Tage, kurz vor Schluß des Jahres. Und dabei wiederholte sich jedesmal dieselbe Szene. Kam der Advokat in das Zimmer, so neigte sie das Haupt, begrüßte ihn mit einem müden Lächeln und fragte ihn nach dem Befinden des Königs Ludwig XVI. Wenn ihr darauf der Advokat mit Schonung erwiderte, der König sei geköpft worden, so sank sie mit einem und demselben Seufzer in den Sessel zurück und wurde ohnmächtig. Der Advokat wartete dann pietätvoll fünf Minuten und richtete derweilen seine Akten. Darauf kam sie zu sich, quittierte das Geld und entließ den Mann mit einem müden Lächeln.

Es gibt Dinge in der Kunstgeschichte, die sich vermutlich seit fünfhundert Jahren und womöglich noch länger mit einer und derselben Natürlichkeit wiederholen wie die Ohnmacht jener alten Jungfer. Es mögen hundert kluge Männer darüber schreiben und reden, und ebenso viele Ereignisse entscheidender Art die Frage erledigen, es mögen hundert andere Fragen die eine längst verdrängt haben: zur guten Stunde kommt die eine wieder, wie der Advokat, und ruft ganz dieselben Folgen hervor.

Die Floskel, l'art pour l'art, die man auch heute wieder vorbringt, ist so richtig, wie Schlagwörter sein können, wobei wir uns erinnern wollen, daß sich das Wesen der Kunst nicht leicht in drei Worte fassen läßt. Richtig verstanden, ist es richtig, falsch verstanden — den Vor-

zug hat das Wort — ist es nicht etwa unrichtig, sondern ohne Sinn. Der einzige Sinn meint, daß die Kunst des Schönen wegen da sei, und da wir gern infolge eines unwesentlichen Fehlers der Logik die Kunst mit dem Schönen verwechseln, sagen wir, die Kunst ist ihrer selbst wegen da, ist Selbstzweck. Wir brauchen nicht noch länger alte Jungfer zu spielen, indem wir uns auf eine Definition des Schönen einlassen. Es genügt, den Ursprung der Wut auf diese enge Formel zu zeigen. Die Formel leugnet alle Nebenzwecke der Kunst. Sie streicht alles Literarische weg, das sich in hundert Umschreibungen auf Dinge beruft, die nichts mit der Sache zu tun haben. Sie leugnet den Menzel der Historie, der Novelle und des Witzes mit demselben Recht, mit dem sie sich gegen den Aberglauben bäumt, der die gläubige Kinderseele eines anderen für fähig hält, kraft ihrer Treuherzigkeit ein Bild zu malen. Sie beruft sich auf das Dasein aller großen Meisterwerke und fragt, wo in einem Velazquez, in einem Rembrandt oder Rubens, in einem Holbein oder einem Michelangelo, in irgend einem Werke irgend einer Zeit etwas anderes als das Schöne gefunden werde, um den Wert zu erhärten. Soweit hat die Formel recht. Denn es wäre naiv, zu vermuten, daß Menzel deshalb aus dem „Gymnase“ ein Meisterwerk machte, weil er dem Besitzer des Theaters oder einem Zuschauer oder dem französischen oder unserem Volke eine besondere Ehrung zuteil werden lassen wollte. Es ist auch nicht möglich, in diesem oder irgend einem seiner hier gerühmten Bilder einen anderen edlen oder unedlen Nützlichkeitszweck zu entdecken. Ebensowenig kann man annehmen, daß Rembrandt's Lazarus seinen Daseinszweck erfüllt, wenn ihm gelingt, uns in die Geschichte Christi einzuführen, oder daß die Schönheit der heiligen Familie Michelangelos in der Heiligkeit bestehe. Alle diese aus Auslegungen kon-

struierten Zwecke sind wahrer Zunder im Vergleich zu der Majestät des Schönen, das seinen Adel gerade darin offenbart, dem Menschen ohne Eigennutz zu schenken.

Ganz anders lautet die Antwort auf die Frage nach dem subjektiven Zweck des Autors. Nicht immer wird in diesem Sinne das Zwecklose eines Werkes so sicher festgestellt werden können wie bei dem Autor des „Gymnase". Das Bewußtsein des Künstlers von seinem Beruf ist vielen Schwankungen unterworfen und in verschiedenen Epochen ganz verschieden. Wenn auch manche Aussprüche großer Künstler der Vergangenheit in ihrer Art den Sinn des Wortes l'art pour l'art deutlich genug proklamieren: es kann nicht übersehen werden, daß die Auffassung der Kunst als Selbstzweck immer mehr verschwindet, je weiter wir in die Vergangenheit zurückgehen. Der Maler der Heiligenbilder hätte sich sicher vor dem Ausspruch bekreuzigt, der den Zweck der Kunst über den des Kultes stellte, oder hätte ihn mißverstanden. Er glaubte der Kirche oder der göttlichen Jungfrau zu dienen und fühlte sich von dem Glanz der heiligen Gestalten erleuchtet. Ist diese Auffassung aber, von der Wörtlichkeit abgesehen, wirklich so weit von der unseren entfernt? Dem Kirchenmaler war die Verehrung der Heiligen der bei weitem höchste Gedanke. Sie absorbierte seine Ansprüche an das Ideal und war im weitesten Umfange der Träger seiner sittlichen Impulse, die Kraft, die ihn zur Selbstveredelung, in der Kunst zur Selbstentäußerung trieb. Der fromme Meister gewann aus seinem Glauben höchsten Vorteil.

Ganz so mag sich auch heute noch ein großer Künstler einem uns konkret und begrenzt erscheinenden Ideal hingeben, ohne deshalb genötigt zu sein, seinem Genius die Flügel zu beschneiden. Ja, dieser scheinbar begrenzte Zweck löst vielmehr alle Kräfte des Künstlers aus und trägt ihn auf den Gipfel. Das Befreiende ist

logischerweise subjektiv und daher bei jeder Persönlichkeit verschieden. Für den Kunstgenuß kommt ausschließlich das Resultat der Befreiung in Betracht, nicht etwa die Vorstellung des Autors von seinem befreiend wirkenden Elemente. Die Untersuchung dieser Vorstellungen kann möglicherweise Gegenstand einer Wissenschaft werden. Von der Ästhetik ist sie ebenso weit entfernt wie die Religion oder die Mathematik. Sie kann nicht nur nicht zum Genuß herangezogen werden, weil sie sich nicht auf das Werk stützt, sondern muß ausgeschlossen werden, da ihre Beobachtungen nur geeignet sind, die individuellen Funktionen des Genießenden nachteilig zu beeinflussen. Denn wie das befreiende Element im Schaffenden durchaus subjektiver Art sein muß, so setzt auch das Werk im Aufnehmenden dessen spezifische Deutungskräfte in Bewegung. Werden diese ausgeschaltet und tritt an ihre Stelle die Spekulation über die Zwecke des Autors, so bleibt der einzige Zweck der Kunst unerreicht. Aus dem Werk wird Kuriosität, aus dem Genuß wissenschaftliche Analyse.

Diesen Verirrungen rief einmal ein Ungeduldiger „l'art pour l'art!" ins Gesicht. Es war vermutlich ein Künstler, der von dem Gerede um die Sache herum genug hatte. Ich habe das Wort nie aus dem Munde eines Impressionisten gehört, denke nicht, daß es je einer gesagt hat. Dafür ist es zu selbstverständlich. Wenn es nicht französisch wäre, könnte man beinahe vermuten, daß es zuerst in Berlin oder München geprägt wurde.

Die Impotenz scheint die Ursache aller Verwirrung. Die Schwäche des Künstlers, der unfähig ist, das Wesen seines Berufs zu erfassen, greift zu anderen Dingen und dichtet und musiziert. Der Kunstgelehrte macht in derselben Lage das gleiche. Er phantasiert, anstatt zu betrachten, und sprudelt Worte, weil ihm die Empfindung fehlt. Es gibt Werke, die für diese Tätigkeit

geeignet erscheinen und doch herrlich sind. Sie werden mit solchen Phantastereien profaniert und gleichen edlen Statuen, die man mit bunten Bändern schmückt. Es gibt andere, die sich noch besser eignen und erbärmlich sind. Man kennt sie von weitem. Sie scheinen wie Schindmähren im Festzug, die unter Zirkusprunk ihre traurigen Gestalten verbergen. Wieder andere eignen sich gar nicht für die phantastische Lyra. Sie gehören an den Pranger. Das Experiment ist durchsichtig, die Phrasenfolge in dieser oder jener Form immer dieselbe: Erst das Lob aufs Gemüt, Phantasie, Kindlichkeit, Einfalt; dann das Schimpfen auf die Virtuosität, Technik, Manier; schließlich der Appell ans Vaterland. So kann man es fertig bringen, stundenlang von der Kunst zu erzählen, ohne auch nur das allergeringste zu bemerken.

Könnte man nur einmal den Friseur unterbrechen und ihn bitten, seine Gedanken über die übelbeleumdete Malerei nicht an Schlagworten, sondern an Kunstwerken zu erhärten! Die alte Kunstwissenschaft hat den Vergleich als wesentliches Experimentiermittel geheiligt. Mit Recht, es gibt keine andere Quelle der Erkenntnis. Aber dieses Mittel darf nur bis zu einer ziemlich genau festzusetzenden Epoche angewandt werden, so ungefähr bis 1830. Von da an ist dasselbe Mittel nicht nur trügerisch, sondern Betrug, Gemeinheit. Ich frage mich, warum? und kann mir nicht helfen: Hier wird unmoralisch gewirtschaftet, mit jener intellektuellen Unmoral, die Nietzsche am Gelehrten konstatierte. Aus genau demselben Begriff, der in der alten Kunst gilt, wird hier Sünde am heiligen Geist. In einem — immer demselben — Kolleg über moderne Kunst wurde der Impressionismus als eine isolierte, zusammenhanglose Laune größenwahnsinniger Künstler hingestellt. Man kann sich bei solchen Aussprüchen immer wieder fragen, welcher Art die Hörer sein müssen, die solchen Schwindel

geduldig hinnehmen, und muß vermuten, daß sie ausschließlich aus tanzenden Fräuleins bestehen. Denn jedem Menschen, der mal ein halbwegs vernünftiges Kolleg über alte Kunst gehört hat, muß die konsequente Hintenansetzung jedes kritischen Standpunkts aufgehen. Warum verweigern die Sachlichen, die jedes alte Bild mit altjüngferlicher Vorsicht prüfen, auch nur das bescheidenste Kombinationsvermögen logischer Art, sobald es sich um moderne Werke handelt? Hier ändert sich auf einmal nicht nur die Methode, sondern der ganze Mensch. Dem strengen Mund entquillen Verse. Nicht vor den Holländern wird gedichtet, auch nicht vor den Florentinern, beileibe nicht vor der Antike. Hier gibt es nur den eisernen Forschergeist, der in Fußnoten groß ist. Aber vor Böcklin, aber vor Thoma, Klinger und vor Isidora Duncan. Den Vatermördern entsteigen wild berauschte Jünglinge. Ich glaube, Phidias ist noch von keinem Gelehrten so angeschwärmt worden, wie die tanzende Miß. Der Geheimrat fühlt sich Dichter.

Würde er's nur! Dann brauchte ihn die eingebüßte Gelahrtheit nicht zu reuen. Würde er's in dem Sinne, in dem es Carlyle von seinen Helden verlangte. „Im Grunde,“ sagt er, „ist es wie aller Menschen, so auch des Dichters erste Gabe, daß er Verstand genug besitze. Wenn er das hat, kann er Dichter sein, ein Dichter in Worten, oder wenn ihm das Wort abgeht, ein Dichter der Tat. Ob er schreibt, und wenn er schreibt, ob in Prosa oder Vers: das hängt von Zufällen ab, wer weiß von wie geringfügigen Umständen; vielleicht davon, daß er einen Singlehrer hatte und in seiner Jugend singen lernte. Aber das Vermögen, das ihm erlaubt, den Dingen ins Herz zu schauen und das Harmonische ihres Wesens zu erkennen — denn allem Seienden wohnt eine innere Harmonie inne, es könnte sonst nicht zusammenhalten und bestehen — ist nicht das Ergebnis von Gewöhnung oder, Zufall

sondern die Gabe der Natur selber, die ursprüngliche Ausstattung des heldenhaften Menschen jeglicher Art. Zu dem Dichter wie zu jedem anderen sagen wir zuerst: Sieh! — Vermagst du das nicht, so ist es vergebens, Reime aneinander zu fädeln, klingende Empfindsamkeiten abzuleiern und dich einen Dichter zu nennen; für dich ist keine Hoffnung. Vermagst du's aber, dann — ob in Prosa oder Vers — ist Hoffnung in Fülle für dich. Ein alter Brummbär von Schulmeister pflegte, wenn ihm ein neuer Schüler gebracht wurde, zu fragen: Seid ihr auch sicher, daß er kein Dummkopf ist? So sollte man bei jedem fragen, zu welchem Amt er auch berufen sei, und als die einzige notwendige Bedingung betrachten: Seid ihr auch sicher, daß es kein Dummkopf ist? Denn es gibt in der Welt keine fataleren Menschen."

In diesem Sinne aber, für den der göttliche Intellekt Goethes ein Beispiel sondergleichen war, werden die Dichter heutzutage rar, und die von der anderen Sorte mehren sich wie Kaninchen im Stalle. Und weil im Hain der Langgelockten kein Stein mehr zur Erde kann, bedichten sie die Kunst und tragen ihr Selbstbekenntnis in den Schatten bemalter Leinewände. Kein Wunder, daß es schließlich sogar die Professoren dichtert. Auch das ist Impressionismus. Man könnte ihn die Folie des anderen nennen. Die Bezeichnung paßt auf ihn in sehr viel umfangreicherem Maße als auf die Kunst der übelberüchtigten Malerschule. Es ist wirklich nur Impression, nämlich der Eindruck in eine schlaffe Seele.

Ich habe mal gesagt, zu unserer Kunst gehörten reine Sinne, und daraus hat man in Heidelberg herausgehört, wir hätten heute bessere Augen als die Leute der Renaissance. Was ich darunter verstand, ist nicht das Auge, das sich über das Mikroskop beugt. Das Sehen des Künstlers ist intellektuelles Sehen. Der Verfall der Malerei in den meisten Ländern rührt von der

Trübung jener Gabe her, hat aber nicht das mindeste mit dem Organ zu tun. Der taube Beethoven und der halb erblindete Degas sind gute Zeugen. Die schädigende Trübung steckt im Gehirn, im Geistesapparat, und beruht auf der Unfähigkeit, die Erscheinung organisch zu zerlegen. Man sieht nicht, sondern träumt und nimmt den Rausch der Phantasie für Bewußtsein. Rembrandt, Velazquez, Rubens sahen anders, und daß sich die Impressionisten gerade an diese anlehnen, hat seine guten Gründe. Nichts ist pläsierlicher als diesen Tatsachen gegenüber vom Lehrstuhl verkünden zu hören, die Impressionisten sperrten sich von den Aufgaben der Kunst früherer Zeiten ab. Von welchen Aufgaben? Von der Heiligen-Malerei? Die Behauptung kann nur Dinge meinen, die ihrem Wesen nach vergänglich sind, auf die rohe Materie, und richtet daher die Anschauung, aus der sie entspringt. Denn zielt sie auf das Wesen der Malerei, so begeht sie eine notorische Fälschung der Tatsachen. Die Impressionisten streben rücksichtslos der hohen Sphäre von Wirkungen zu, die allen großen Malern der Vergangenheit eigentümlich ist. Sie entfesselten vor dreißig Jahren in Frankreich, heute bei uns, nur deshalb einen Sturm von Entrüstung, weil jene Sphäre dem Laien trotz aller Bewunderung der Alten nie zum Bewußtsein gekommen ist. Und da selbst einem Kunstprofessor diese Entwicklungstat allmählich in Einzelheiten aufdämmert und er fürchten muß, daß ihm eines Tages ein naiver Schüler erklärt, er habe in Goya und Manet merkwürdige Beziehungen zu Velazquez, in Delacroix und Renoir dergleichen zu Rubens, in Courbet und Liebermann dergleichen zu Franz Hals gefunden: deshalb, um den unbequemen Nachweis der historischen Legitimierung der Impressionisten zu parieren, wird das Erstaunliche beschlossen: es sei unmöglich und sogar bedenklich, sich an die alten Meister zu halten.

Ich glaube wörtlich zu zitieren. So ergibt sich der Umfang der Knebelung — das Wort fehlt in keinem Angriff gegen meine Anschauung — die man mit der Beschränkung der Künstler auf die Lehre der einheimischen Meister ausübt. Nicht die französischen Impressionisten allein werden den einheimischen Götzen von vorgestern geopfert, sondern auch die größten Meister der Vergangenheit, die Fundamente der neueren Malerei, ohne deren Besitz das Eindringen in die Kunst des Pinsels und der Farbe zur reinen Farce werden muß.

Der Zynismus hat das Erquickende seiner Logik. Der Gedankengang zeigt dieselbe Folgerichtigkeit, die ich an anderer Stelle in der Ästhetik Böcklins nachgewiesen habe. Der Unterschied beschränkt sich auf das Lokal. Daß es sich hier um den Hörsaal einer Universität handelt, ist nicht der schlechteste Witz der Geschichte.

Man muß solchen Darlegungen geduldig nachgehen, um ihre intellektuelle und moralische Schwäche aufzudecken. Sicher ließe sich die Zeit für bessere Dinge verwenden, aber nur mit der Erkenntnis der Reaktion schaffen wir Ruhe zur Arbeit. Es ist die Frage, ob die vielen fleißigen Forschungen der Gelehrten, die enormen Ausgaben an Geist und Geld für die Eroberung neuer Gebiete der Kunstwelt, wirklich einem nennenswerten Fortschritt dienen, solange pechschwarze Finsternis noch die einfachste Erkenntnis der Gebildeten beschattet; und ob es sich nicht verlohnte, alle Anstrengung auf die Säuberung der Kunstbetrachtung von primitiven Irrtümern zu verwenden. Unsere Museen fassen kaum noch, was die Generosität des Staates und der einzelnen schenkt. Für wen, für was? Ein Hundertel würde genügen, den Reichtum einer Kultur zu bescheren, wenn starke Menschen da wären, den Besitz zu nutzen. Man denkt mit Scham

an die geringen Quellen, aus denen die Zeit Goethes ihre Weisheit schöpfte. Derweilen wird die Verwirrung immer größer. Der ernste Gelehrte zieht sich immer mehr auf den Separatfall zurück und schreibt Bücher für den Kollegen der gleichen Fakultät, und der Laie wird entweder das Opfer gewissenloser Laienpriester oder kehrt sich ganz von der Kunst ab. Die hinter allem Zeitungsspektakel deutliche Gleichgültigkeit, mit der man dem gegenwärtigen Kampfe zusieht, redet Bücher.

Man glaubt, es handele sich hierbei um eine Doktorfrage, etwa ob ein Bild übermalt sei oder nicht. Die Enge, oder die diplomatische Vorsicht, mit der auch auf der Seite des Fortschritts der Kampf geführt wird, tut alles, um jene Ansicht zu bestärken. Ich meine, es handelt sich um zwei Parteien, die sich nur zufällig in das Gewand des Künstlers hüllen, in Wirklichkeit zwei Weltanschauungen darstellen. Die eine ist von allen Elementen der Finsternis des Geistes gebildet, die andere sucht Aufklärung, Freiheit und Veredelung. Sucht, sage ich, um nicht in den Verdacht unbilliger Rede pro domo zu geraten. Wir sind so sehr in den allerersten Anfängen verständiger Kunstbetrachtung, daß jede Einbildung des einzelnen kindisch wäre. Die Elemente, um die es sich jetzt handelt, beherrscht jeder gesunde Menschenverstand. Die Aufgaben, die des Schweißes der Edlen würdiger wären, drehten sich nicht um „Seele in der Kunst“, oder „Nationalismus in der Kunst“ und ähnliche Dinge, die in nicht sehr fernen Zeiten den Quartanern als Aufsatz-Themata gegeben werden dürften. Sie zielen auf sichere Erkenntnis in heikleren Fragen, auf Schätzung komplizierterer Werte als die heute aktuellen, vor allem auf Schöpfung eindeutiger Begriffe und einer vernünftigen Sprache für die Ästhetik. Nur die Übung durch viele starken Geister kann solchen Problemen förderlich werden. Solange die Zeit damit

verträdelt wird, den Anfängern, um ihre Wissenschaft zu verdächtigen, alle möglichen schwarzen Laster anzuhängen, anstatt mit ihnen zu arbeiten, steht jede Förderung aus.

Nur das Suchen nach Erkenntnis und den Mangel an jeglicher Beziehung zu der Schaumschlagerei nehmen wir für uns in Anspruch; Tendenzen, Hoffnungen, keine Eroberungen. Doch genügen diese Forderungen bereits zur säuberlichen Trennung der Parteien. Es gehört keine besondere Veranlagung des Auges dazu, um zu unterscheiden, auf welcher Seite das Recht ist und das Heil der Zukunft, wenn überhaupt unserer Kultur eine Zukunft blüht. Keine Spitzfindigkeit, nicht mal große Kenntnisse, sondern zwei Dinge sind vonnöten, die jeden Menschen zu seiner Höhe geleiten: Intellekt und Moral.



DER KOMPROMISS

DIE LETZTEN FRIEDRICHBILDER

DIE vorstehende Auseinandersetzung liefert uns die Basis des Urteils über Menzel. Die Phrase, daß allein der Zukunft die Bestimmung des Wertes eines Künstlers gehört, oder daß sich jeder Wert schließlich auch ohne unser Zutun abkläre, ist kurzatmig wie alle Gemeinsätze. Denn sie schließt eigentlich jede eingehende Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen aus. Das Richtige daran beschränkt sich auf die Wohltat der Gewöhnung, setzt aber die Übung des Urteils voraus. Den Glauben, daß die rechte Meinung aus der Erkaltung des Interesses hervorgehen könne, sucht nur die alte Trägheit zu heiligen, mit der man heute alle Ergebnisse ideeller Tätigkeit betrachtet. Bei Menzel verliert das Argument ohnehin jede Berechtigung. Er lebte lange genug, um uns an seine Art zu gewöhnen, und kaum dürfte die Zukunft dieselben Möglichkeiten der Erkenntnis wiederfinden, die aus den großartigen Veranstaltungen nach dem Tode des Meisters hervorgingen. Sie ließen das „Gymnase“ als Höhepunkt Menzels erkennen. Er hat den Gipfel nie wieder erreicht, aber hat ihn auch nicht angestrebt. Die nächsten Jahre gehörten den Friedrichbildern. In ihnen tritt ein Gegensatz zum „Gymnase“ hervor, wie er nicht krasser gedacht werden kann. 1857 entstand die „Begegnung in Neiße“[1]). In dem Bild wird das Momentane einer theatralischen Pose immobilisiert und zu einem subalternen Effekt verwendet, der die frühste Fassung des Vorwurfs[2]) zu einem Meisterwerk stempelt.

Wie sind solche Veränderungen zu verstehen? Man hat darauf einmal ganz naiv erwidert, das „Gymnase“ und die gleichartigen Bilder seien Skizzen, und Menzel habe sich für seine Skizzen mit Recht anderer Mittel bedient, als

---

[1]) Sammlung des Großherzogs von Sachsen-Weimar.

[2]) Kugler S. 545. Übrigens keins der besten Blätter.

für seine fertigen Gemälde. Diese Anschauung deckt die Meinung der Menzelverehrer. Unter den fertigen Bildern versteht man zumal die Friedrichgemälde u. s. w.

Der Begriff Skizze ist ohne Schwierigkeit festzustellen. Im Vergleich zu van Eyck scheint Rembrandt dem Laien skizzenhaft zu malen, derselbe Laie kann aber sehr gut eine Skizze Rembrandts von dem Gemälde Rembrandts unterscheiden. Wir müssen daher notwendig zwischen der Art von Malerei, die im Vergleich zu van Eyck skizzenhaft erscheint, und der Skizzenmalerei Rembrandts im Vergleich zu Rembrandt's vollendeten Bildern unterscheiden und die Bezeichnung für die erste Art durch eine bessere ersetzen. Der Ersatz kann nicht durch eine verallgemeinernde Gruppenbezeichnung gegeben werden — denn die Zufriedenheit mit dem üblen Worte „impressionistisch" ist gar zu bescheiden — sondern wird für jeden Einzelfall anders ausfallen. Es sei denn, daß es ein Wort gäbe, um die Eigenart der hundert großen Meister seit dreihundert Jahren zu umfassen. Ein vollendeter Rembrandt ist genau so fertig wie ein vollendeter van Eyck und zwar nicht in diesem oder jenem, sondern in jedem Sinne. Ebenso verhält sich ein vollendeter Manet zu Rembrandt. Das Durchsichtige, Dünne, Gewischte oder Gestrichene, das dem Liebhaber der alten Kunst bei Betrachtung eines Manet auffällt, ist kein Begriff, der an sich die Wertbestimmung herunterdrücken darf, sondern liegt in dem System, mit dem Manet zum Unterschied von den Alten arbeitete. Skizze dagegen bezeichnet etwas Unfertiges in dem Sinne, daß sie wohl die Grundlagen eines Systems andeutet, aber ohne die Lösung, die aus den Grundlagen in ganzem Umfang gewonnen werden könnte. Die Skizze unterscheidet sich daher insbesondere von der Studie. Diese ist das isoliert studierte Detail, die Skizze dagegen die Totalität eines Bildes, auf den Hauptrhythmus reduziert, die erste Konzeption einer

zusammengesetzten Form. Eine leidliche Skizze Menzels hat Tschudi vor kurzem für die Nationalgalerie erworben, die „Fackelträger“ aus 1858 mit dem schönen, aus dem feurigen Gelb der brennenden Fackeln gewonnenen Motiv; ein Effekt, der sich wohl hätte zum Bilde gestalten lassen. Sie übertrifft weit die Dürftigkeit des verwandten, bekannteren und größeren Bildes desselben Jahres, das derselbe Fackelzug auf dem Askanischen Platz entstehen ließ[1]). Eine typische Studie dagegen ist das kleine Bildchen, von dem hier schon die Rede war, die „Wolkenstudie“ aus 1851 mit dem Constablehaften Himmel, von ganz vollendeter Gestaltung, auch wenn sie nur von einem größeren Bilde abgetrennt wurde. Die Studie kann viel ausgeführter sein, als das von ihr beigetragene Detail nachher im Bilde. Die Skizze dagegen ist das Skelett des Gemäldes. Zu Rembrandts „Susanne und die beiden Alten“ der Berliner Galerie, besitzt die Sammlung Beckerath in Berlin eine Skizze, die die Hauptpunkte festlegt. Im Louvre und bei Bonnat in Paris sind die berühmten Studien zu der Susanne, beides in sich vollendete Bilder, Nebenströme des Hauptbildes ganz selbständiger Art, die man, ohne das Berliner Gemälde zu kennen, vollkommen erschöpfen kann und deren wesentliche Eigentümlichkeit Rembrandt in dem Hauptbild kaum berücksichtigt hat. Er malte sie vielleicht, „pour se faire la main“, wie Delacroix sagte, vor allem, weil ihn die isolierten Kopf- und Bruststücke der Susanne reizten. Auch die Skizze hat ihren Wert. Wie sie das Gemälde andeutet, so deutet sie den Wert an. Sie ist um so gelungener, nicht etwa je deutlicher sie ist, sondern je konsequenter sie sich an den Grad ihrer Andeutung hält. „Wehe dem Künstler,“ schrieb Delacroix, „der gewisse Teile der Skizze zu früh

[1]) Auch seit kurzem, soviel ich weiß, in der Nationalgalerie. Es ist übrigens interessant, damit den Fackelzug im Kugler (dort S. 512) zu vergleichen, wo dasselbe Motiv mit größerem Geschick benutzt worden ist.

vollendet."[1]) Sie kann so wenig fertig sein, im Sinne des zukünftigen Gemäldes, wie das Kind fertig sein kann, im Sinne des zukünftigen Mannes. Aber sie muß harmonisch sein, auf sich selbst gestellt, organisch, muß einen Körper, eine Form haben. Bekanntlich zeigen viele große Meister in gewissen Skizzen eine Vollkommenheit, die dem Gemälde abgeht. Die Skizzen in der Eremitage und in der Pinakothek zu den Pariser Medicibildern besitzen höheren Kunstwert, als die endgültigen Gemälde, weil Rubens in ihnen, so winzig sie sind, einen machtvollen Rhythmus andeutete, der sich in den großen Gemälden verflüchtigte. Dagegen ist das fertige Gemälde „Die Töchter des Leukippos" mächtiger als alle diese Skizzen, weil die Meisterschaft allen Reichtum auf die Lösung des Problems konzentrierte und aus der großen Fläche und dem weitgetriebenen Grad der Ausführung Hilfen gewann, die jeder Skizze versagt bleiben. Wenn man nun das „Gymnase" Skizze nennt, so müßte erst einmal ein vollendetes Bild Menzels gezeigt werden, das diesem Kinde als Mann gegenübersteht. Das haben wir nicht, nicht nur weil wir kein größeres oder reicheres Gymnase haben, sondern weil Menzel diese Art von Kunst nicht weiter brachte und vor allem nicht weiter bringen konnte. Die Vollendung des „Gymnase" ließ sich von dem Meister, den wir uns als das Ideal Menzel vorstellen können, gleichwie uns in Rubens ein Ideal Rubens vorschwebt, kaum übertreffen, auch wenn er das Gemälde sechsmal so groß gemalt hätte. Denn es enthält alles, was die Natur seiner Anlage verlangt, und zwar nicht in Andeutungen, sondern in vollkommen erschöpfendem Maße. Dasselbe gilt vielleicht in noch höherem Grade vom

---

[1]) Il faut une bien grande sureté pour ne pas être conduit à modifier ces parties quand-les autres parties seront finies au même degré (Journal III, 232). Vergl. auch vorher die glänzende Definition der „première pensée" eines Raffael, Rembrandt, Poussin. Das beste Beispiel war D. selbst.

„Balkonzimmer“. Der Reiz des Raumes beruht nicht auf der Konsistenz der Möbel, ebensowenig wie der Reiz des „Gymnase“ auf der Konsistenz der Kulissen oder der Zuschauer usw. beruht oder beruhen könnte; sondern in der Stärke des Zusammenhanges dieser Dinge mit dem ganzen Raum, in der außerordentlich sicher getroffenen Beleuchtung, dem Spiel der Luft und des Lichtes, in der Lebendigkeit der imponderablen Elemente. Diese können an sich nicht deutlich gemacht werden aus dem einfachen Grunde, weil sie an sich nicht sichtbar sind. Luft und Licht sind keine Dinge, die man mit festen Linien begrenzen kann. Sie liegen auf oder zwischen andern sichtbaren Gegenständen und können nur geschildert werden, indem man die Träger mit ihnen zusammen darstellt. Was Menzel damit bezweckte, war ganz dasselbe, was den Impressionisten und allen großen Meistern des Lichts vorschwebte: der Stil, die Einheit.

Nun hat die „Begegnung Friedrichs mit Joseph II. in Neiße“ wohl Licht; man meint sogar, die Gesichter der beiden Fürsten seien von einem Strahlenwerfer beleuchtet, den man auf der Bühne anwendet, um den Hauptdarsteller magisch hervorzuheben. Aber dieses Licht tut nicht den Dienst der Sonne in der Landschaft, es gehört zur Einzelheit, nicht zum Bilde, bewirkt nicht den Stil. Und achten wir erst auf den Mangel, so entdecken wir ihn in allen nur möglichen Elementen des Bildes als den Gegensatz dessen, was wir im „Gymnase“ bewunderten. Wir finden keine Einteilung der Farbe und der Massen, kaum einen Ansatz des Versuches, den Wert der malerischen Form zu zeigen. Die Farbe dient lediglich, um die Gegenstände zu unterscheiden. Die Form im Sinne der Kunst ist nicht vorhanden, nur die Spiegelung der physiologischen Erscheinung: zwei Menschen umarmen sich. Und die Nähe des Spiegels berührt uns so peinlich, daß wir fast wegsehen möchten, um nicht indiskret zu erscheinen.

Diese Nähe gibt es freilich nicht in den von uns gerühmten Bildern Menzels. Wir glauben in das Gymnase und das Balkonzimmer blicken zu können, aber niemals kommt uns die Vorstellung, wir wären diesen Dingen in körperlicher Nähe. Wir sind nur der in Farbe gebauten Form sehr nahe, weil sie uns mit allen Reizen lockt. Nie vergessen wir, selbst bei der größten Bewunderung des Werkes, daß es nicht zum anfassen da ist. Es geht uns hier genau so wie im Sommernachtstraum, wenn Mendelssohn die Vögel singen läßt. Wir ahnen sehr wohl an der bestimmten Stelle den Zusammenhang mit dem Ruf des Kuckucks, aber sehen doch nicht suchend in die Höhe. Ja, würde die Regie die Taktlosigkeit begehen, uns in diesem Moment einen Kuckuck vorzugaukeln, so wäre uns der Vogel vollkommen unverständlich und würde die Illusion zerstören. Der Grund liegt einfach in der Kunst, mit der Mendelssohn das aus der Natur gewonnene Motiv in die Tonwelt seiner Vorstellung verwebt hat.

Trotzdem wandte Menzel keine geringe Anstrengung an, um das erwähnte Friedrichbild zu malen, aber hielt seine Aufgabe für gelöst, als er die Erscheinung seiner vom Studium der Geschichte geweckten Phantasie so getreulich abgeschrieben hatte, daß sie die Wirklichkeit täuschend nachahmte. Er mißbrauchte, besten Willens voll, seine große Gabe zu einer rein handwerklichen Imitation und fand in dem Beifall der Zeitgenossen, die das Bild so gemalt fanden, als sei der Meister selbst dabei gewesen, die leichte Befriedigung seines Ehrgeizes.

So können wir also diese Vollendung nicht mit dem unrechterweise „skizzenhaft“ genannten Wesen der wertvollen Frühbilder vergleichen. Auch wenn die Vollendung der Geschichtsbilder noch viel weiter getrieben wäre, würde nichts von der Sphäre des Schönen erreicht werden, die sich dem „Théâtre Gymnase“ erschloß.

Nun haben wir aber von den Friedrichbildern die

Skizzen. Die Nationalgalerie besitzt die meisten. Nicht alle dienten dem Meister für die Gemälde. Das „Flötenkonzert“ zeigt große Abweichungen von dem Entwurf der Galerie. Die „Begegnung in Neiße“ wurde vollständig umkomponiert. In den meisten Gemälden dagegen hielt sich Menzel ziemlich eng an die Hauptsituation der bekannten Entwürfe. Diese sind Andeutungen in Farbe, mit wenigen Strichen gemacht; nicht sehr wertvoll — vielleicht mit Ausnahme des Entwurfs zu dem Rundbilde Blücher und Wellington, aus 1858. Menzel betrachtete sie mehr als Erinnerungsmittel und legte gar keinen Ehrgeiz hinein. Trotzdem finden wir in ihnen mindestens Anklänge an die guten Bilder. Die Flecken spielen zusammen. Ganz mechanisch ergab das Talent im unbeobachteten Moment, wo es nur auf Schnelligkeit ankam, den Rhythmus, eine ganz gedrängte Erscheinung von Bewegungsmotiven, bei denen an keine Vorführung der Historie gedacht wurde, sondern die dem Temperament des Malers blitzweise entsprang. Diese Eigenschaft, die man in der dargebotenen Dosis nicht überschätzen darf, geht in den Gemälden verloren. Von der Kühnheit, mit der das Blücher-Wellingtonbild im ersten Entwurf erfaßt wurde, einer glänzenden Ausnutzung des Runds durch die typische Geste der beiden Feldherrn, ist in dem Gemälde so gut wie nichts mehr übrig geblieben.[1]) Dasselbe gilt von der „Tafelrunde“ und vom „Flötenkonzert“, von denen wiederholt die Rede war.

Daraus folgt, daß die als fertig bezeichneten Gemälde nicht den Grad von Vollkommenheit besitzen, den wir im „Gymnase“ und im „Balkonzimmer“ vor uns haben, und daß es nicht angeht, den Unterschied auf die durch den Gegensatz zwischen Skizze und Gemälde bedingten technischen Verschiedenheiten zu schieben. Die tatsächliche Abrundung des Effektes, die solche Gemälde

[1]) Im Besitz des Kaisers; aus 1858.

vor den beiden Frühbildern auszeichnet, ist keine künstlerische Qualität, sondern eine willkürliche. Der Laie, der hier unfertige, dort vollendete Werke zu sehen glaubt und danach seine Beurteilung einrichtet, folgt nur seiner Bequemlichkeit, weil das wesentlich in Hinblick auf die Realität des Gegenständlichen, also zur Reproduktion geschaffene Bild vom Betrachter natürlich geringere Anspannung fordert als das vollendete Kunstwerk.

Erfüllten die Friedrichbilder in vollem Umfange den Anspruch der Kunst, so müßte man in ihnen logischerweise die Art derselben Eigenschaften wiederfinden, die den hohen Grad von Vollendung der beiden Frühwerke bestimmen. Und auch zu dieser Gegenprobe liefern die Friedrichbilder genügendes Material. Denn es gibt Ausnahmen unter ihnen. In dem Hamburger Bilde „Bon soir, Messieurs“[1]) steckt der Menzel der Interieurs. Die Überlegenheit der Frühbilder steht außer Frage. Menzels Kraft war der im Vergleich zum „Gymnase“ viel größeren Aufgabe nicht gewachsen. Aber wir finden hier mindestens den Versuch, es mit einem historischen Stoff ähnlich zu machen, und das Resultat läßt die Entscheidung, welcher Rang dem Gemälde unter den Friedrichbildern gebührt, nicht zweifelhaft erscheinen.

Auch zu diesem Gemälde besitzt die Nationalgalerie den kleinen Entwurf, und ein Vergleich der Skizze und des Bildes zeigt, daß Menzel hier einmal nicht nur an der glänzend erfundenen Situation, sondern an der Kraft der ursprünglichen Konzeption festhielt. Freilich wurde das Bild nicht fertig. Es ist auch im großen noch Skizze, nicht im Sinne der irrtümlichen Ansicht, die das „Gymnase“ so nennt, sondern weil das Problem tatsächlich nicht vollkommen gelöst wurde. Wir finden Schwächen in der Durchbildung, Differenzen in der Behandlung, in der Farbe wie im Auftrag, leere Stellen usw. Alle Mängel

[1]) Friedrich der Große bei Lissa, aus 1858. Hamburger Kunsthalle

aber, die man auch finden mag, können der großartigen Anlage des Werkes nicht das Hinreißende rauben.

Der Vorwurf kam Menzel insofern entgegen, als schon die technische Schwierigkeit ihn vom Pfade historischer Treue lockte und das Formale in den Vordergrund drängte. Der ganze auf die Treppe verlegte Vorgang mußte notgedrungen auf eine Darstellung der Bewegung hinauslaufen und dem dramatischen Effekt rein plastische Momente zuführen. Das außerordentlich Wirksame des Bildes liegt denn auch in dem Gewimmel der Gestalten auf den Stufen. Man denkt wieder mal an Rubens, aber diesmal drückt die Erinnerung Menzel nicht zu Boden. Auch Rubens hätte der Menschenstrom, der das Geländer zu brechen droht, am meisten an der Aufgabe gereizt. Bei den quellenden Pinselstrichen empfindet man etwas von der elementaren Gewalt des großen Flämen. Am schönsten ist das Stück auf dem obersten Teil der Treppe, das Gemisch von edlen, blonden Tönen, die der weichste Pinsel hinstrich. Hier huscht das Licht über Stoffe und Körperteile und bildet wirksame Motive, die sich bei aller Unruhe des Vorwurfs zu einem sicher gebändigten Strom vereinen. Die Bewegung der Menschen ist vollkommen in bewegte Materie übergegangen und wirkt daher unwiderstehlich. Leider schwächt sich nach dem Vordergrund zu die Wirkung ab. Die Gewalt der Pinselstriche folgt nicht der Dramatik der Szene. Je deutlicher sich die Aufregung auf den Gesichtern zeigt, desto schwächer wird die Malerei. In dem Antlitz des Königs droht die Gestaltungskraft wieder zur unbeweglichen Pose zu erstarren und weicht von der Skizze ab, die auch diesen Teil dem Ganzen entsprechend ausbildet. Deshalb hörte Menzel auf. Es ist kein Zufall, daß das Bild unvollendet blieb. Menzel war nicht so blind, den Unterschied der Anschauung in diesem Gemälde und den vorhergehenden Friedrichbildern zu übersehen, und war mittlerweile mit

zu viel großer Kunst in Berührung gekommen, als daß er dieser Art den Vorrang verweigern konnte. Malte er die Treppe in Lissa wie die Treppe in Neiße, so ging notwendig alles verloren, was jetzt den Reiz des Bildes verbürgt. Denn das hieß nicht etwa, die leeren Stellen des Rhythmus ausfüllen und die Kunst des Bildes vollenden, sondern aus der einmal gewählten Gesamtkomposition von harmonischen Formen ein anderes mit Lokalfarben und isolierten Portraits machen und das Prinzip des Panoramas niederer Gattung auf ein altmeisterliches Kunstwerk anwenden. Das mag selbst seinem erbarmungslosen Willen wie ein Verbrechen erschienen sein. Menzel respektierte den besseren Teil seiner selbst, indem er das Bild unberührt ließ.

Ebenso erging es ihm mit dem letzten Gemälde der Reihe, „Friedrichs Ansprache an seine Generäle vor der Schlacht bei Leuthen“.[1]) Auch hier hatte sein Talent den Willen übersprungen und das Werk in einer großzügigen Art angelegt, die der Malerei historischer Details keinen Platz ließ. Im Wurf scheint es mit dem vorhergehenden das bedeutendste der Friedrichbilder. Freilich lassen die großen kahlen Flächen mitten in den wichtigsten Teilen des Bildes keinen entscheidenden Schluß zu. Daß die Hauptfigur, der König, fehlt, kommt vielleicht dem Fragment zu Hilfe; aber keineswegs hing das Gemälde, das sieht man noch heute deutlich, an der Pose des Redners. Die Wirkung liegt vielmehr in einem rein künstlerischen Motiv, das den wesentlichsten Mangel des vorhergehenden Bildes glücklich überwindet; einerseits im Gegensatz zwischen der massiven Gruppe der Generäle und den großartigen Reiter-Silhouetten des linken Hintergrundes; andererseits in der Auflösung des pompösen ersten Plans in die Perspektive, die durch den Schneehaufen in zwei lange Reihen geteilt wird. Die

[1]) Aus 1859. Aus dem Nachlaß, jetzt in der Nationalgalerie. Dort findet sich auch die kaum kenntliche dunkle Skizze zu dem Gemälde.

Harmonie der Farben ist dürftig und unerfreulich, aber nicht willkürlich. Der eigentümlich lehmfarbene Boden stimmt leidlich zum Ton der Gesichter und Uniformen, namentlich zu den Mänteln auf der rechten Seite, verletzt keinen der neutralen Töne, kontrastiert mit dem bläulichweißen Schnee und geht ohne Widerspruch in den grauschwarzen Hintergrund über. Die undeutliche Palette mag den starken Formen der Gruppen angemessen sein. Sie schafft die gespenstische Nebelstimmung dieses Abends vor der Schlacht und mildert den Materialismus der Hauptgruppe. Die Posen sind ungesucht und nicht ohne Größe. Das Gesicht des ersten Generals links ist ein Stück prachtvoller Malerei. Einen Reflex davon spürt man in dem „Chodowiecki auf der Jannowitzbrücke“[1]) desselben Jahres 1859, einem antiquierten, aber meisterlichen Gemälde, das die Darstellungen Graffs, auf die es sich stützt, weit übertrifft. Jedesmal, wenn ich in diesen Tagen die „Ansprache bei Leuthen“ in der Nationalgalerie wiedersah, nachdem ich mich den Tag vorher immer wieder von dem Fragmentarischen des Bildes überzeugt hatte, empfand ich einen Stoß des Staunens. Freilich hängt das Bild momentan ungemein günstig. Allein die Hauptwand des letzten Saales einnehmend, fällt es dem Besucher, der zum ersten Stock hinaufsteigt, ganz isoliert in die Augen. Man darf nicht zu nahe kommen, nicht so nahe, als man gewisser Details wegen möchte, sonst wirkt das Beste daran nicht. Bleibt man auf dem Flur stehen, so ist es fast, als wäre das Bild eine kühne Freske. Die zeitgenössische Kunst, die gegenwärtig in der Umgebung hängt, wirkt recht kümmerlich daneben, und ich wüßte nicht viel aus der deutschen Malerei unserer Zeit, das sich besser daneben hielte. Man möchte die Sprache pathetisch nennen. Selbst die halbe Zerstörung vermag nicht die Würde der Formen zu

[1]) Im Besitz des Vereins Berliner Künstler.

schmälern. Die Geschichte des großen Königs brachte seinen Biographen hier zu einem Meisterwerk, dessen wuchtiger Ernst die ganze Epoche weihevoll abschließt.

Das Bild, das man den Schwanengesang des Künstlers nennen könnte, war später dem alternden Meister ein Dorn im Auge. „Er verfolgte es mit seinem kritischen Haß," schreibt Tschudi darüber. Ich glaube, der Haß war noch anderer Art. Das Gemälde war mit seinen vierzehn Quadratmetern zu groß, um es anderswo im Hause unterzubringen. So ließ es Menzel in seinem Atelier und hatte es jahraus, jahrein vor sich. Für den Maler, der den Kugler illustriert und dieselbe Reinheit der Empfindung in viele Bilder von der Natur gegossen hatte, von gleichem Temperament wie das Leuthener Gemälde, wäre der Anblick nicht störend, sondern ein Antrieb gewesen; die stolze Erinnerung an eine erobernde Stimmung. Den Maler gab es nachher nicht mehr. Er ging just mit diesem stolzen Friedrichbild zur Ruhe, hatte zum letzten Male eine die Kräfte übersteigende, aber des Künstlers würdige Aufgabe gewagt. Den Mann, der nun kam, ärgerte der Anblick. Er kam sich vor wie der gestürzte Fürst, der genötigt wird, neben den Scherben seines Throns zu leben. Wir können annehmen, daß ihn der Anblick quälte. Was von Episoden über das Bild bekannt ist, enthüllt ein des dichtenden Psychologen würdiges Schicksal und deckt den Abgrund einer Seele auf, die sich vielleicht, bevor sie banal wurde, in ernsten Kämpfen wand. Menzel gab das Spiel auf. Was wir noch finden werden, sind nur die Nachscharmützel der Schlacht; was er noch wagte, sind Wagnisse eines Gefangenen. Und diesem, der sich selbst in Fesseln schlug, wurden die riesigen Gestalten mit den schattenhaften Umrissen zu einer ewigen Anklage. Die Kinder seiner einstigen Erhebung grollten mit dem abtrünnigen Schöpfer. Er kam so weit, die Kunst der

eigenen hochgesinnten Tat zu hassen, und nährte den Gedanken ihrer Vernichtung. Sein Zwergentum war ihm dabei im Wege. Er langte nicht bis an die Stellen, wo sich der Gedanke in typischen Formen aussprach, und daher benutzte er, erzählt man, den Besuch von hochgewachsenen Bekannten, um die Gesichter des Bildes auskratzen zu lassen. Der lange Kalckreuth sollte mal dazu herhalten. Es fanden sich wirklich Mitleidige, die dem Alten den Gefallen taten. In mehreren Gesichtern, besonders wo die Augen saßen, ist die Leinwand bloßgelegt.

Menzels Kompromiß ist eine lange Leidensgeschichte. Von weitem erkennt man nur undeutlich die Handlung und findet nicht ihre spannenden Momente. Wie im Leben der Völker schließt sich in dem des Künstlers ein Ereignis ans andere und bildet die Kette der Geschichte. Das Einzelne erscheint immer nur aus ganz besonderen Umständen des Augenblicks entsprungen und wirkt auf die Umstehenden wie Zufall. Nur kleine Ursachen, kleine Folgen werden bemerkbar. Weil dieser oder jener gerade das eine tat oder unterließ und ein anderer gerade am Platze war, entstehen Kriege und Revolutionen, die die Welt erschüttern. Den Nachkommenden aber werden statt der Einzelheit, die allenfalls den Zeitgenossen auffiel, hundert stark gespannte Fäden sichtbar, auf denen sich das Bild mit dem langsamen Fortschritt der Arbeit am Webstuhl abzeichnet. Jeder Faden trägt ein Hundertel der Farbe, die ein Zehntel des Bildes färbt, und ist im ganzen Bilde deutlich zu verfolgen. Die Kunstgeschichte ist personifizierte Weltgeschichte. Auf und ab schwankt die Wage des Genius, wie vom Winde getrieben, im Leben der Völker wie des Einzelnen. Kurzsichtige geben sich damit zufrieden, daß Menzel hier etwas besser glückte als dort, und glauben damit die Differenzen zu erklären. Wer genauer hinblickt, wird in den stoßgleichen Reaktionen

seiner Laufbahn eine Pendelbewegung erkennen, die sich allmählich erschöpft und sich erschöpfen mußte. Der Kompromiß, wir meinen zunächst den unbewußten, beginnt nicht von heute auf morgen. Der Anfang ist überhaupt kaum zu bemerken, denn man kann ihn gerade so gut vom zwanzigsten wie vom fünfzigsten Lebensjahre ab datieren. Es ist nicht richtig, daß dem jungen Menzel nur die Jugend half und daß das Alter den Niedergang brachte. Jeden Künstler bedroht ein Kompromiß. Das ganze Leben belastet jeden die Schwäche. Sie tritt da in die Sphäre des Sichtbaren, wo die Persönlichkeit den Entschluß aufgibt, tragend zu schaffen.



KRÖNUNG WILHELMS I.

Es ist ein unübersehbarer Unterschied zwischen den Friedrichbildern und der nun beginnenden Serie der Genrebilder aus der Zeit Wilhelms I., fast so tief wie der Unterschied des Stils und der Gesittung zwischen beiden Epochen. Etwas vom Geist der Friedrichszeit hatte sich dem Illustrator dieser Geschichte mitgeteilt und seiner Banalität einen gewissen Halt gegeben. Noch in einigen der Kahlbaumschen Aquarelle, z. B. dem „Besuch des Kronprinzen bei Pesne auf dem Gerüst"[1]) oder in dem „Hofball in Rheinsberg"[2]) sorgt die Drolerie der Auffassung für eine freiere Behandlung und verdeckt die Mängel. In den Kaiser Wilhelm-Bildern fühlt man, daß Menzel Berliner, moderner Berliner geworden ist. Er ging in diese neue Stoffwelt auf. Von dem jungen Menzel blieben kaum wenige Reste übrig.

Die Arbeit am Krönungsbilde füllt die erste Hälfte der sechziger Jahre aus und spielt zweifellos in der Geschichte Menzels eine verhängnisvolle Rolle. Die Aufgabe war der Lage der Verhältnisse nach künstlerisch überhaupt kaum zu realisieren. David war mit seinem gleich undankbaren „Sacre Napoleons" nur dank der strengen Konvention fertig geworden. Er hatte die Komposition von vornherein günstiger angelegt, indem er den Ausschnitt des Bildes bedachtsamer wählte und für ein paar monumentale Grundlinien sorgte. Diese gewann er aus der Reduzierung der Szene auf eine beschränkte Perspektive und aus der Verwendung großer Flächen der gegebenen Architektur. In dem starken Rahmen wurde die massenhafte Detaillierung der Physiognomieen erträglich. Ganz ähnlich hatte es der junge

---

[1]) Sammlung Frau Kommerzienrat E. Kahlbaum, Berlin, aus 1861; freilich wiederum dem schönen Holzschnitt im Kugler nicht ebenbürtig.

[2]) Ebenda, aus 1862.

Menzel gemacht, als er sich der Aufgabe, die Masse in einem geschlossenen Raum zu zeigen, gegenüber sah. So in dem schönen, frühen Holzschnitt, dem „Tedeum in der Schloßkapelle"[1]). Damals hatte er begriffen, daß es für die Kunst keine Personenfragen geben konnte, sobald die Vielheit der Menschen darzustellen war; daß dem Stein, der Orgel, den Bogen der Kirche im Bilde nicht geringerer Anteil am Gesicht des Bildes zukam als den Menschen. Und trotzdem war ihm hier und überall, wo er mit gleichem Instinkte schuf, gelungen, den Charakter der Menge zu zeigen. Man wird von den Gesichtern in dem kleinen Holzschnitt ganz anders ergriffen als von den Herrschaften des Krönungsbildes, obwohl hier der ganze Akt mit allen Details gezeigt wird, während in dem „Tedeum" die Hauptperson, der lauschende König, außerhalb des Bildrahmens bleibt.

Trotzdem das „Sacre Napoleons" noch mal so groß ist als die „Krönung Wilhelms I.", wurde David in einem Jahre fertig. Menzel brauchte vier volle Jahre, und das sieht man seinem Bilde an. Das „Sacre" in Notre-Dame ist mit einem vielleicht nicht sehr tiefgehenden, aber klangvollem Enthusiasmus gemalt. Die Königsberger Feier klingt nicht. Und doch nahm es Menzel nicht weniger ernst. Er vertiefte sich in die Aufgabe mit großer Begeisterung, aber sein Enthusiasmus war von dem des Imperatoren-Malers durchaus verschieden; war sachlicher, man könnte ihn eine Art Sammelwut nennen. Sein Ziel war eine Kompilation von Portraits und zwar durchaus echter Portraits, nach der Natur mit aller Genauigkeit, womöglich von zwei Seiten aufgenommen.

Ein schönes Exempel gegen die vom Verfasser wenige Seiten vorher gepriesene Lehre von der Natur, könnte der aufmerksame Leser ausrufen. Erst entfernt sich Menzel von der Natur, da war es nicht recht. Nun

[1]) Kugler S. 513.

nähert er sich ihr, und es ist wieder nicht recht. Es scheint ungemein banal, solchen Mißverständnissen zu begegnen, und doch zwingt das Thema dieses Buches dazu, denn wie sollte der Laie nicht irren, wo Menzel, ein weit über alles Laientum hervorragender Künstler, dem Irrtum erlag! Der Natur, die Menzel in der „Begegnung in Neiße“ und ähnlichen Bildern außer acht gelassen hatte, verstand er auch im Krönungsbilde und vielen kommenden Werken nicht zu folgen, obwohl er ihr wirklich näher kam als vorher. Zu nahe! Allen Irrtümern der Kunst, ob es sich um Künstler oder Laien handelt, liegt immer derselbe Fehler zugrunde: das Zunahe. Ob der Maler zum Nachahmer des Meisters wird, weil er sich eng an die Fußstapfen hält, oder zum Naturalisten, weil er die Natur kopiert; ob der Gelehrte falsche Schlüsse folgert, weil er das im besonderen Fall Gültige zu einer absoluten Lehre macht, oder ob der Laie eine Kunst ablehnt, die sein Interesse am Stofflichen nicht befriedigt: immer ist der Grund des Übels derselbe. Man sieht mit den Fingern, nicht mit dem Geiste. Der Menzel, der die Natur zum Theater benutzte, verstand sie nicht, aber gab fast noch mehr von ihr als der Sammler der hochoffiziellen Portraits. Ganz sicher fehlt diesen die peinliche Effektnote der anderen Art, die uns moralisch bedrückt. Dafür gähnt eine erschreckende, die Kunst jedes Sinnes beraubende Leere. Auch als es noch keine entwickelte Photographie gab, war die Konkurrenz mit dieser Bildart von Übel. Zu allen Zeiten, welche Einzelheiten aus der Fülle der Erscheinungen auch genommen werden, hatte die Kunst den Sinn der Natur zu erfassen, nicht sie selbst zu übertragen. Menzel verlernte, je älter er wurde, immer mehr das Lesen. Entweder verfiel er auf seine Art in den Fehler Böcklins: über die Zeichen der Natur zu phantasieren, oder er buchstabierte. In

beiden Fällen versäumte er, das der gesetzmäßigen Anwendung auf die Kunst Geeignete aus der Natur zu holen. Der Enthusiasmus ging bei ihm in einen falschen Kanal, der, weil er lang ist, viele Verehrer täuschte.

Die Mühe bei dem Krönungsbild war unendlich, und sicher gibt es wenige Menschen, die ihr gewachsen wären. Wir wissen aus seinen eigenen Aufzeichnungen, welche Schwierigkeiten sich der Aufgabe entgegenstellten. Allein die Laufereien und Schreibereien, um 132 angesehene Persönlichkeiten — er nennt selbst die Zahl — zur Sitzung zu bringen, verlangten eine besondere, beim Künstler seltene Tatkraft. Dazu die endlosen Wünsche der Einzelnen, die Rücksicht auf unmögliche Details, auf das Kostüm und die Orden und, vor allem, die Rangordnung. Es gab angesehene Leute, die bei der Krönung gar nicht zugegen gewesen waren und den begreiflichen Wunsch hatten, bei der historischen Veranstaltung nicht zu fehlen. Da galt es immer wieder eine Schiebung hier und dort, und Menzel mag sich wie der Billetverkäufer einer Wohltätigkeitsvorstellung der guten Gesellschaft vorgekommen sein, von dem man dreimal so viel Plätze verlangt, als das Haus zu fassen vermag. Daß es sich hier schließlich um ein Gemälde handelte, daran dürften die wenigsten Modelle gedacht haben, und der Meister selbst vergaß es im Drang der Zeremonien-Geschäfte. Daß sich das Bild nach der Decke strecken mußte, war ihm so selbstverständlich wie jedem anderen Beteiligten. Lassen wir ihn selbst berichten: „Von einer geordneten Reihenfolge in der Arbeit der Figuren in ihren verschiedenen Gruppen konnte gleichfalls keine Rede sein. Wie ich der Betreffenden mit Schreiben und Unterhandeln habhaft werden konnte oder gutes Glück sie mir zuführte, mußte ich sie vornehmen. Heute für den Hintergrund, morgen für den Vordergrund. Ihre

Majestät, die Königin lehnte die Sitzung ab, und ich blieb in betreff Allerhöchst Ihrer auf Gedächtnis aus Beobachtungen, wozu die Hoffestlichkeiten Gelegenheit boten, hingewiesen. Ich habe Ihrer Majestät Kopf viermal gemalt. Ferner sah ich mich für die Portraits von neun Personen zur Benutzung von Photographien genötigt, indem erstere teils während der Jahre verstarben, teils niemals Berlin besuchten. Glücklicherweise gehören sie sämtlich dem Hintergrunde an. Dagegen haben Se. Majestät der König, sowie alle übrigen dargestellten Personen mir in meinem Saalatelier, angetan mit ihren respekt. Ornaten, Insignien, Uniformen, nach meiner Anordnung zur Studie Stellung gehalten." Man kann sich bei alledem wundern, daß das Bild nicht noch schlimmer ausfiel, und muß die Geschicklichkeit anerkennen, mit der Menzel seiner Sammlung eine durchaus geeignete Form zu geben wußte. Er malte ein gewisses Licht über das Ganze und sorgte, daß die Einzelheiten davon möglichst unberührt blieben. Man könnte diese Kunst etwa mit einem Rahmen oder Etui vergleichen.

Die Quälerei, die der Maler während der vier Jahre mit sich trieb und treiben ließ, grenzt an Barbarei. Der gemütliche Einwand, daß sich Menzel dabei recht wohl fühlte, erhöht nur das Tragikomische des Schauspiels. Derselbe Künstler, der sich vom ersten Augenblicke seiner Tätigkeit an mit den subalternen Regungen des eigenen Menschen herumgeschlagen hatte, unterwarf sich freiwillig einem Training, das geeignet war, ihm die Kunst zu entziehen. Daneben würde das Bild selbst dann bedeutungslos erscheinen, wenn man seinen Wert um Nuancen höher, als es hier geschieht, zu schätzen vermöchte.

Wir können uns kein Kunstwerk anders als aus einer Erregung entsprungen vorstellen. Der Impuls ist nicht von der grob sinnlichen Art, an die man gewöhnlich denkt, und hinterläßt keine wörtlichen Zeichen der Er-

regung, sondern stellt sich in einfachster Form als die Energie dar, die jeden Menschen, sei er Künstler oder etwas anderes, zu besonderer Aufbietung anspornt. Die Energie wird durch alle möglichen Umstände hervorgerufen und ist zunächst gar nicht materiell, das heißt auf keine bestimmte Realisierung gerichtet. Sie entsteht nicht etwa aus dem geistigen Anblick des zukünftigen Werkes, sondern ist vorher da und bringt erst die Ahnung hervor. Der Künstler fühlt eine Lust zu springen, und das Ziel, das Bild findet er mit Notwendigkeit, sobald die Lust stark genug geworden ist. Ganz so geht es dem Menschen jeden Berufs, dem Handwerker, dem Bankier, dem Gelehrten. Die Energie hat nichts Sachliches, faßt z. B. nicht den Gedanken an den Erwerb; wohl verstanden, so weit es sich um einen geborenen Handwerker, einen geborenen Bankier, einen geborenen Gelehrten oder um den Künstler handelt. Sie drängt vor allem zur Schöpfung. Den Geschwätzigen treibt sie zum Nachbar, um zu reden, der Verbrecher greift unter ihrem Trieb zum Messer, jeder packt sein natürliches Äußerungsmittel. Die Seele wünscht in die Welt zu springen, um sich im Lichte der Tatsächlichkeit zu zeigen. In diesem Augenblick fügt sich dem Künstler der Gegenstand zum Bilde; ein Kohlstrunk, ein Wald, eine Rittergeschichte, eine Madonna.

Daraus erhellt die Bedeutung jener Energie. Da sie die Kraft auslöst und da die Auslösung unser Glücksgefühl und unsere Fähigkeiten aufs höchste steigert, ist es natürlich, daß jeder denkende Mensch mehr oder weniger bewußt die individuellen Quellen seiner Impulse zu erkennen trachtet und ihnen bei der Einrichtung seines Lebens folgt. Im Dasein des Künstlers spielt diese Lebenskunst eine größere Rolle als im Leben der anderen Menschen, weil die Differenzen seiner Schöpfungswerte von seiner Erregung in viel entscheidenderer

Weise bestimmt werden. In jeder anderen geordneten Tätigkeit trägt der laufende Organismus eine Weile selbsttätig das leitende Individuum, gleich dem Schwungrad, das, auch wenn der Dampf kurze Zeit aussetzt, die paar Runden bis zum neuen Einströmen der Kraft vollbringt, und erlaubt ihm, auch einmal ohne besonderen Trieb, sein Tagewerk schlecht und recht zu beenden. Die Tätigkeit des Künstlers erscheint in gleicher Hinsicht ungeordnet, und er sinkt, sobald die Spannung nachläßt, sofort zu Boden. Ohne Lust ist er so gut wie ohne Arme und verdirbt, was ihm vorher gelungen war. Daraus folgt für ihn die Notwendigkeit, nur in der Spannung zu schaffen, seine Stimmung aufs äußerste auszunutzen und in der Organisation seiner Tätigkeit dem Instinkt mit aller Feinfühligkeit nachzugehen. Es bedarf dazu vor allem einer vor jedem Nebenzweck gefeiten Aufrichtigkeit des Menschen. Begeht er in der Organisation grobe Fehler, so gleicht er selbst bei größter Begabung einem für feine Gewebe bestimmten Webstuhl, dessen Ketten Pechdrähte zugemutet werden, und sein Künstlertum geht unfehlbar zugrunde. Daher kann — und heute weniger als je — die Bestimmung der Künstlertätigkeit nicht durch einen Dritten erfolgen. Selbst hochentwickelte Liebhaber, die dem Künstler angepaßte Aufträge zu übermitteln glauben, kommen bei Bestellungen in der Regel um so schlechter weg, je bedeutender der Empfänger ihrer Wünsche ist. Denn je größer der Künstler, desto feiner wird sein Organismus reagieren. Schon die Idee, beauftragt zu sein, kann ihn, selbst wenn ihm die Wahl behagt, empfindlich hindern. Der schädigende Einfluß braucht nicht zum Bewußtsein zu kommen; denn das Bewußtsein nutzt sich ab, sobald es nicht die größte Sorgfalt erfährt. Oft ist ein Künstler, der sich nur kurze Zeit vernachlässigte, nicht mehr fähig, den rechten Weg zu finden, und er-

kennt selbst bei bestem Willen und bei größtem Fleiß nicht mehr die Nahrung, die seinem Organismus frommt.

Diese Erörterung bringe man mit der Art und Weise zusammen, wie das Krönungsbild zustande kam. Menzel erhält eines Tages ganz unvorbereitet den Befehl, binnen sechs Tagen ein Meisterwerk zu beginnen, das die oben mitgeteilten Bedingungen zu erfüllen hat. Dem hohen Auftraggeber darf man daraus keinen Vorwurf machen, denn die Photographie befand sich damals noch nicht auf der Höhe; wohl aber dem Künstler, daß er annahm und mit der Arbeit vier Jahre aussichtslos verbrachte.

Man erkennt die Widerstandsfähigkeit des Mannes in der Art, wie er die Kur ertrug. Jeder andere wäre ein für allemal fertig gewesen. Daß Menzels Kunst durch die geisttötende, jahrelange Strapaze nicht gesünder wurde, sollte die Folge dartun. Daß seine Kraft noch nicht erschöpft war, beweisen gleichzeitige Werke. Wir haben aus genau derselben Zeit, von 1862 bis 1866, einzelne erfreuliche Bilder. „Der Blick in die Opernloge," der Hamburger Kunsthalle, entbehrt bei aller Saucigkeit nicht tüchtiger Qualitäten. In manchen Aquarellen und Pastellen, namentlich einzelnen, freilich sehr wenigen Guaschen des arg überschätzten „Kinderalbums"[1]) kommt wieder das Temperament zum Vorschein. Wahre Meisterwerke aber entstanden in den zahlreichen Aquarellen nach den Rüstungen.[2]) Man bekommt einen Einblick in die Psychologie Menzels, wenn man sich vorstellt, daß er diese für die Zeit auffallend frischen, mit der ganzen Kraft des Malers geschaffenen Bilder aus Langeweile malte. Denn er füllte damit die Zeit aus, wenn er, auf eine Sitzung wartend, nicht am

---

[1]) Nationalgalerie, aus 1861—1883. Ich denke hier namentlich an ein paar Tierstudien, die wie vergröberte Aquarelle von Delacroix aussehen.

[2]) Hamburger Kunsthalle, Sammlung Liebermann, Pächter u. a., meistens 1866 datiert. Das beste Exemplar ist wohl das der Hamb. Kunsthalle.

Krönungsbilde arbeiten konnte. Die Rüstungen hingen in dem Saal des Berliner Schlosses, der ihm als Atelier diente. Bezeichnenderweise sind diese Sachen ausnahmslos nicht im Material des Krönungsbildes, sondern in Aquarell, oft mit Deckfarben gemalt. Sie zeigen dieselbe Merkwürdigkeit, die wir schon in den Stilleben mit den Gipsstücken fanden; eine Unmittelbarkeit der Empfindung, die der toten Materie besondere Reize abgewinnt. Das verblüffend Lebendige steckt nicht etwa in der sprechenden Geste der Rüstungen — daß Menzel Mühe hatte, der Lockung dieser Spielerei zu widerstehen, merkt man an einigen Exemplaren — sondern in der sprechenden Malerei, in der Meisterschaft, mit der die Fläche durch ein harmonisches Spiel von Flecken belebt wurde, und in der erstaunlichen Kongruenz dieses Spiels mit der Wirklichkeit. Wieder denkt man an den Impressionismus. Aber während das „Gymnase" den Weg zu den Franzosen wies, steigt neben den Rüstungen eine schwache Erinnerung an die japanischen Impressionisten auf, deren Eigenschaften sich in unserer Vorstellungswelt eng mit gewissen Eigentümlichkeiten unserer modernen Künstler verbinden. Schon in den gelungenen Bewegungsstudien der Einzelfiguren der vorhergehenden Zeit, die von weitem an Degas erinnern, hat man einen ähnlichen Eindruck. Wenn man das Bild aus der Serie der Rüstungen bei Pächter, dem verstorbenen Leibhändler Menzels und der Japaner, neben den Skizzen der Hoksai und Hieroshige sah, fand man sich leicht zurecht. Von einer Beeinflussung ist natürlich nicht die Rede. Sie blieb, wenn wirklich Menzel schon so früh — was mir ausgeschlossen erscheint — japanische Kunst gesehen haben sollte, ganz unbewußt. Die Beziehung ist vielmehr von der freien Art, die wir zwischen heterogenen Erscheinungen wie z. B. Rembrandts und der Japaner Tuschzeichnungen finden, und sie beweist wie viele analoge

Fälle die alte Wahrheit, daß die Schönheit künstlerischer Dinge zuweilen Zonen und Zeiten überspringt.

Man findet schließlich in der Bewunderung dieser Gelegenheitswerke einen schwachen Trost für die mit dem Krönungsbilde vergeudete Zeit. Denn es ist anzunehmen, daß ohne diese, alle sekundären Instinkte Menzels fesselnde Arbeit, die edleren Gaben des Künstlers für die schönen Bilder mit den Rüstungen nicht frei geworden wären. Der Eindruck, der sich beim Studium Menzels so oft wiederholt, daß seine besten Sachen aus Versehen zu stande kamen, ist nirgends stärker als vor diesen Perlen.

MASSEN-SCHILDERUNG

IM Dezember 1865 war die „Krönung" fertig. Menzel mag aufgeatmet haben. Vermutlich ohne Freude. Das Ziel konnte selbst seinem Bewußtsein nicht die Befriedigung eines vollendeten Werkes lassen, noch die leise Trauer des Abschieds von einer geliebten Arbeit. Dafür war der Aufwand zu wenig an natürliche Grenzen gebunden. Er kam sich am Schluß sicher mehr als der Tagelöhner vor, der aus Mangel an weiterer Arbeit Schicht macht, nicht als der von den Strahlen des Werkes gekrönte Sieger. Wir haben den demoralisierenden Charakter dieser Arbeit genügend betont. Es bleibt gerechterweise übrig, nach positiven Resultaten zu suchen. Diese liegen gewiß nicht im Bilde selbst. Ob die „Krönung" Menzels existiert oder nicht, ist für die Kunst so wichtig, wie das Dasein eines Aktenstückes. Auch in dem Einfluß der Arbeit auf den Künstler kann man unmöglich günstige Momente finden. Das vorher Verwirrte geriet infolge des Bildes noch mehr in die Irre. Alles Generöse, das noch in ihm steckte, war durch das entwürdigende Geschäft brutalisiert worden. Aber neben alledem brachte das Werk zufällig eine rein stoffliche Bereicherung mit. Menzel hatte zum ersten Male in großem Maßstab mit Massen gearbeitet. Er hatte die Menge geputzter Menschen im Saal von Königsberg nicht bezwungen, war von diesem Sieg viel weiter entfernt als in der Treppe von Lissa, wo es ihm auch nicht vollkommen gelang; aber hatte die Masse gesehen, sich damit beschäftigt. Unsere Aufgabe verlangt, daß wir dieser Bereicherung nachgehen, auch wenn sie im Grunde fiktiv ist. Vom Krönungsbild an gewinnen die Massendarstellungen im Werke Menzels die Oberhand. Wohl hatte er schon vorher wiederholt, zuletzt in der „Ansprache bei Leuthen", kleine und große Gruppen verwendet, aber diese Motive unterscheiden sich durchaus von den

kommenden. Mit den Bildern vom Hofe Wilhelms I. und vielen anderen, die vom Volksleben handeln, beginnt ein neues Genre. Die Neuheit liegt nicht im Stofflichen, etwa im Sozialen, sondern in der Behandlung, in der Malerei. Die neuen Werke sind für den Kunstfreund alle ausnahmslos interessanter als die Krönung, und man merkt schon an dem Hauptbild des Jahres 1866, dem „Berliner Weihnachtsmarkt", den wesentlichen Grund.

Was in der „Krönung" und vielen Friedrichbildern verstimmt, ist das Immobilisierte der Bildfläche. Die Dinge regen sich nicht, sie verharren in einem Zustand fiktiver Tatsächlichkeit, der uns die Begebenheit aufdrängt, aber nicht erlaubt, aus dem Gegebenen den Nutzen der Formen zu ziehen. Die frühere Stoffwelt Menzels reizte zu dieser Art. Der Autor bildete die Dinge aus festen Daten, trug sie mit sich herum, konzentrierte in ihnen alles Gedankliche, baute sie zu Dokumenten auf. Die Methode konnte in der „Krönung", obwohl das Bild nach der Natur kombiniert wurde, nichts andres ergeben, als in den nach der Geschichte kombinierten Werken. Das änderte sich bis zu einem festzustellenden Grade, sobald die Methode durch eine unmittelbar nach bewegten Modellen arbeitende Tätigkeit ersetzt wurde, zumal da in den Volksbildern die Physiognomie der Dargestellten keine bestimmte Rücksicht beanspruchte. Hier handelte es sich eigentlich vernünftigerweise nur um bewegte Materie. Es galt nicht, die Individualitäten wichtiger Persönlichkeiten festzustellen, damit dem Betrachter die Geschichte offenbar werde; das Modell blieb Modell, ein Mittel des Malers, eine Ingredienz des Bildes. Tatsächlich spüren wir diese Ausschaltung vieler Hindernisse im „Weihnachtsmarkt" und in den folgenden Bildern. Sie wirken relativ freier, sind nicht lediglich der Menschen, sondern der Malerei wegen gemacht, regen sich wie Wesen von Empfindung. Sie würden dem Maler die Gelegenheit zu vollkommenen

Werken gegeben haben, wenn ihm die Stoffwelt zur Zeit des „Gymnase“ eingefallen wäre. Aber diese zehn Jahre mit ihrer unnachsichtlichen Züchtung durch eine Fülle niedriger Arbeit waren nicht wegzuwischen, und nur die schwache Erinnerung an vergangene Stärke verschönt die kommende Zeit. Die Befreiung von der Last unerfüllbarer Rücksichten diente im Grunde nur, um Menzel anderen Gefahren zuzutreiben. In der Freiheit dürstete er nach neuen Ketten. Und das geschah, trotzdem er wiederum wie vor zehn Jahren, und auf längere Zeit als damals, seinem Milieu entfloh. 1867 und 1868 besuchte er, jedes Jahr auf vier Wochen, die Heimat des „Gymnase“. 1867 war wieder Weltausstellung, diesmal im größten Stil. Das zweite Kaiserreich gab seine Abschiedsvorstellung. Es wimmelte von Menschen aller Rassen und Zonen, und Menzels Lust am Volksgetümmel fand willkommene Nahrung. Seine besten Bilder vom Ende der sechziger Jahre spielen in Paris oder gehen im Motiv auf diesen Besuch zurück. Er malte die Tuilerien,[1] den Boulevard,[2] den Luxembourggarten,[3] zeichnete und skizzierte die Menge in allen möglichen Stadtteilen und scheint die Erholung in rastloser Tätigkeit verbracht zu haben. Man hat den Eindruck, daß sich das erschlaffte Segel seiner Kunst mit frischem Wind füllte. Die Natur, das Straßenleben hatte daran sicher den größten Anteil; die Beweglichkeit der festlichen Menge riß ihn mit sich fort. Aber auch die Kunst gab ihm. Damals kam er mit Meissonier und Stevens in Berührung. Es waren nicht die Leute, ihm den Riesenfortschritt der Malerei Frankreichs zu offenbaren, aber wir können annehmen, daß er selbst den Weg zu der größten Darbietung der Weltausstellung zu finden wußte,

---

[1]) „Sonntag im Tuileriengarten“, aus 1867. Sammlung R. Meyer, Berlin.

[2]) „Pariser Wochentag“, aus 1869. Sammlung E. L. Behrens, Hamburg. Dann die Boulevardszene in Bleizeichnung aus 1870 und andere Zeichnungen.

[3]) „Erinnerung an den Garten des Luxembourg“, aus Mitte 1872 etc.

die das Programm der neuen Kunst enthüllte. An Stelle Courbets, dessen Baracke in der vorigen Weltausstellung den Snob ergötzt hatte, war Manet getreten. In der Separatausstellung am Pont de l'Alma boten sich fünfzig Bilder ohne Furcht und Tadel dem Spott der Menge dar.

Der Kreis, in dem sich Menzel befand, dachte über Manet genau so, wie jedermann in Paris, mit Ausnahme der drei oder vier Leute, die sich in persönlicher Beziehung zu dem Schöpfer der „Olympia" befanden. Manets gemäßigter Appell an die Aufrichtigkeit, mit der er den Katalog einleitete, wirkte ebenso komisch, wie die Fanfaren Courbets des Jahres 1855. Und doch meint man, Menzel habe sich von dem Kreise nicht beirren lassen. Vielleicht kam er in Paris mit Victor Müller zusammen, der damals für Courbet schwärmte und von Manet wußte. Denn in allen Bildern Menzels, die von Paris handeln, spürt man einen leisen Reflex der frühen Manets. Natürlich darf man nicht an die „Olympia" oder das „Déjeuner sur l'herbe" denken. Diese reine Freude am Fleisch konnte in Menzel keinen Widerhall finden. Auch das Spanische des Toreromalers, das auf den dem Velazquez fernstehenden Deutschen exotisch wie die Bauchtänze der Ausstellung wirken mußte, lockte ihn kaum. Aber neben alledem und in alledem blieb die zu Fleisch und Blut gewordene Aufrichtigkeit übrig, von der die Vorrede des Manet-Katalogs handelte; und die sah Menzel so gut wie er zwanzig Jahre vorher dieselbe Wahrheitsliebe in Constable gesehen hatte. Es fehlte nicht an Bildern, die der Anschauung des Deutschen näher standen. Neben dem „Déjeuner" und der „Olympia" hingen da ein paar ganz einfach gemalte Impressionen, z. B. die „Musique aux Tuileries", die noch vor 1860 entstanden war, die Menge unter den Bäumen in schnell gezeichneten Pinselstrichen. Die Beziehung zu dem „Tuileriengarten" Menzels von 1867 ist zu deutlich, als daß sie zufällig sein könnte. Und

schon in diesem besten Bilde Menzels der Zeit merkt man das irreparable Manko, nicht im Vergleich zu Manet, sondern zu Menzel, die Unerreichbarkeit eines Ideals, das sich aus dem Bilde wie eine notwendige Forderung ergibt. Das Durand Ruelsche Gemälde gehört nicht zu den schlagendsten Werken Manets. Wohl ahnt man in dem prangenden Grün der Bäume und der Harmonie der Kostüme — zumal in der Durchbildung der gelben Töne — die fließende Pracht, die nachher im „Déjeuner sur l'herbe" durchbrach und immer mehr, je älter der Meister wurde, seine Eigenheit aufnahm. Aber noch kämpft die charakterisierende Zeichnung gegen die neue Dekoration, die Manet bringen sollte. Die Materie hat noch nicht die Kraft, die mit den einfachsten Motiven bezaubert. Doch genügt ein Blick auf das Bild Menzels, um die unerschütterlichen Qualitäten des Franzosen schon in dem relativ noch unfertigen Werke zu schätzen und das, was uns in dem Manet als Anfang genügt, in dem Menzel als unerreichbar zu erkennen. Manets Bild ist über noch mal so groß, als das andere, und über noch mal so groß das Getümmel der Menschen. Wir empfangen Eindrücke, die uns sofort in den psychologischen Zustand des Autors versetzen. Die Erscheinung schnellt in uns herein, blitzschnell, auf einmal. Bevor wir kaum gesehen haben, sind wir mitten drin in dem Bilde. So mächtig wirkt das starke System der Striche. Es ist wie ein Gebäude, von dem wir vor allem den Raum merken, bevor etwas Einzelnes zutage tritt. Nichts fehlt so sehr dem „Tuileriengarten" Menzels und allen anderen Werken dieser Zeit als der Raum. Die Erscheinung bewegt sich wohl. Diesen Vorzug hat das Gemälde vor vielen Vorgängern, und darin meldet sich eine schwache Erinnerung an das „Gymnase". Aber die Bewegung ist ungerichtet, raumlos. Sie zittert und schwimmt, gibt nicht das Schöne der über dem Vorwurf stehenden Form, wirkt nicht zum Bilde, sondern

nur zu dem physiologischen Eindruck. Ohne die beiden Bäume im Vordergrund verlöre das Bild jeden Halt, und dieser Halt, der ausgebaut werden konnte, ist nur die zufällige Hilfe der Natur. Die Menschen rund herum erscheinen wie Wellen, die ohne Wind durch irgend eine unkontrollierbare Willkür der unterirdischen Gewalten hierhin und dorthin getrieben werden. Es ist die Masse; ganz sicher wird dieser Eindruck erzielt. Aber die Masse als solche, die nicht zur gesetzmäßigen Wirkung gelangt, versagt uns die Deutung, die ihr Dasein zu veredeln vermöchte. Und das ist das Manko, das nicht des Vergleichs mit Manet bedarf, um erkannt zu werden, sondern aus dem Bilde selbst hervorgeht. Gewiß war der „Tuileriengarten“ ein Ansatz zu einer freieren Kunst, im Instinkt natürlicher, erfreulicher als die Historienmalerei; aber weil ohne Ersatz der Elemente, die den Historienmaler schädigten, des Glücks beraubt, das die Reaktion bringen konnte. Der Mangel an formaler Gestaltung, der allein eine Zusammenfassung des Details gelingt, ist in dem Hauptbild von 1868 noch deutlicher. Der „Gottesdienst im Walde bei Kösen“[1]) zeigt die Anstrengung, dem Bilde wenigstens eine auf der Farbenwirkung beruhende Harmonie zu geben. Der Versuch mißlingt, weil er sich nur auf einen Teil, die Menschen, beschränkt und den Wald ganz außer acht läßt. Dadurch entsteht ein störender Dualismus. Der Wald wäre ohne die Menschen langweilig, aber nicht abstoßend, ein beliebiger Naturausschnitt, ohne Kunstzweck aufrichtig wiedergegeben. Die hineingemalten Menschen lassen gar keine Wirkung übrig. Sie zerren das Bild in eine Richtung, die mit der im Walde ausgesprochenen Tendenz nicht das geringste zu tun hat. Erinnern wir uns, daß auch in vielen Bildern Courbets der Dualismus der Gestaltung die Reinheit des Ganzen trübt. Nur entstehen in diesen so

[1]) Sammlung Frau Dr. Arons, Berlin.

starke Einzelfragmente, daß der Verzicht auf die letzte Gesamtharmonie durch den Genuß am Teil erleichtert wird, zumal da der verhältnismäßig geringe Mangel nicht auf kunstfremden Rücksichten beruht. Alle Gesetze sind nur relativ entscheidend, und das Ungezügelte in den bedeutendsten Perioden des 19. Jahrhunderts zwingt uns zur Duldsamkeit, sobald wir Werte finden. Der Mangel des Kösener Bildes wird nicht aufgewogen. Wir erkennen kaum das künstlerische Mittel, das unter anderen Umständen geeignet wäre, den Wert zu sichern, sehen keinen Weg mehr. Das Moderne an dem Werke ist ein fataler Reflex der Franzosen, das flüchtige Eingehen auf die Fleckenmanier der Pariser Maler, ohne die Einsicht in die Wirksamkeit der Methode. Wir finden das zwecklose Gefleckte in vielen Bildern dieser Zeit, z. B. dem auf den ersten Blick eigentümlich modern anmutenden Aquarell mit dem badenden Knaben,[1]) am deutlichsten in dem Pariser Wochentag von 1869. Heilbut[2]) vermißt in seiner eingehenden Studie über das Bild „die Energie der Naiven in der Einfachheit" und die „kontemplative Nachdenklichkeit" und meint, dem Meister fehle bei aller Rührigkeit die Ruhe. Die Kritik paßt nicht nur auf das eine Gemälde, sondern trifft alle Mängel Menzels, aber sie ist zumal da überzeugend, wo es sich wie hier um Aufgaben handelt, die doppelt der Ruhe des Künstlers bedürfen. Je bewegter der Gegenstand ist, desto gefaßter muß der Maler sein. Oder: seine Geschwindigkeit muß der Bewegung des Objektes vorauseilen. Menzels Rührigkeit aber saß nur an der Oberfläche, und er glaubte die seinem Organismus fehlende Fähigkeit durch das Lebendige des Pariser Straßentreibens zu ersetzen. Und wie dem Gegenstande, so mutete er der Technik eine selbständige Rolle jenseits des eigenen Ingeniums zu.

[1]) Privatbes., Dresden; aus 1865. Vergl. Liebermanns ähnlichen Vorwurf.

[2]) Heilbut, Die Sammlung Behrens, Hamburg 1891. Als Privatdruck.

Er empfand die Notwendigkeit irgend einer Umformung der Materie und traf eine technische Spielerei. Viel wichtiger als jedes Prinzip der Teilung war im Kösener Bilde die Konstruktion der Basis. Mit welchen Mitteln auch immer, mußte vor allem eine Verbindung des bunten Volkes mit dem Boden, der Luft und den Bäumen geschaffen werden. Der subalterne Fehler gegen die Perspektive trägt noch zur Verstärkung des Mangels an Zusammenhang bei. Die Gruppen der Menschen rutschen im Bilde hin und her. Statt zu beleben, verwirren sie die Fläche.

Menzel fühlte das Zwecklose dieser flotten Malerei und trieb daher in die Richtung, die wir in den siebziger Jahren vor uns haben. Der Übergang ist ungemein charakteristisch. Unter dem Einfluß der Franzosen versuchte er kurze Zeit, sich einer spontan wirkenden Malerei hinzugeben, machte den Versuch nur von außen, mißglückte und wurde nun der Genremaler der Volksszene. Der Prozeß ist einfach wie ein Rechenexempel.

Wir erkennen an dem typischen Beispiel desselben Künstlers, an dessen Laufbahn wir früher die Wohltat der Berührung mit einer starken Kunst nachweisen konnten, diesmal die Schattenseite des Einflusses und empfangen im Negativen die Bestätigung unserer früher im Positiven erlangten Resultate. Kurzsichtige Betrachter würden den Einfluß der Franzosen für die Neuheit der in Paris gemalten oder konzipierten Bilder Menzels verantwortlich machen. Tatsächlich vollbrachten diese Werke eine wenn auch nur schwache Besserung des Niveaus, auf dem sich Menzel vor der Reise befand. Daß der Erfolg nicht besser geriet, lag nicht etwa an der angeborenen Unfähigkeit Menzels, sich mit der Anschauung der Franzosen abzufinden, — das Gegenteil stellte er zehn Jahre vorher fest —; nicht etwa an spezifisch technischen Eigentümlichkeiten, die man aller Vernunft zum Trotz zu der Bedeutung nationaler, begrenzter Eigen-

schaften erhebt, sondern lediglich an dem rein menschlichen Mangel starker Anschauung und Empfindung, an dem schwachen Amalgam, das nicht nur zur Beherrschung des Einflusses, sondern ganz gleicherweise zur Beherrschung der Kunst überhaupt gehört. Der Menzel des „Balkonzimmers“ und des „Gymnase“ war vor jedem Epigonentum gefeit aus dem simplen Grunde, weil ihm die Technik aus dem eigenen Wesen erwuchs. Er brauchte die Anregung nur, um das Überflüssige wegzuräumen und sich selbst zu entdecken. Der spätere Menzel, der nicht mehr wußte, was er wollte, verlor sich in technische Spielereien und Nachahmung, und da er zum Epigonen nicht taugte, fiel er in den Urzustand unqualifizierbarer Malerei zurück, von dem er in den dreißiger Jahren ausgegangen war. Denn im Grunde ist zwischen den Sachen, die nun kamen, und den allerersten des Anfängers nur ein ganz äußerlicher Unterschied. Das Genre ist differenziert und verbreitert, die Gesinnung dieselbe.

Bevor wir zu dieser letzten Phase übergehen, verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Zwischenstadium der Pariser Bilder. So zweifelhaft ihr Wert sein mag, sie stehen so hoch über den folgenden, daß es sich wohl verlohnt, den Ruhepunkt im Niedergang auszukosten.

Gerade mit den Pariser und den damit zusammenhängenden Bildern gelang Menzel die einzige Befruchtung der deutschen Kunst, die wir ihm danken. Das Kapitel seines Einflusses ist kurz zu erledigen. Der Maler, der fast ein Jahrhundert ausfüllt, starb, ohne Schule zu hinterlassen, und wer sich ein wenig in sein Werk vertieft, begreift, daß es nicht anders sein konnte. Mit den Bildern um das Jahr 1870 gab er mindestens eine Anregung stofflicher Art, die der werdenden Kunst Deutschlands förderlich wurde. Der junge Klinger bildete sich an dem Realismus Menzel’scher Volksszenen. Seine ersten Zeichnungen, Radierungen und Gemälde verraten

deutlich den Einfluß, der ihn übrigens nicht abhielt, sich bald in entgegengesetzte Richtung zu verirren. Wertvoller, weil weniger wörtlich ist die Beziehung zu dem bedeutendsten Maler des Deutschlands von heute, Max Liebermann. Merkwürdigerweise war der Künstler, dem man mit Vorliebe den Hang zum Auslande vorwirft, der einzige, der sich ernsthaft mit Menzel auseinandersetzte und mit einer vor keiner Äußerlichkeit des Meisters zurückschreckenden Energie, die man ohne Übertreibung Hingabe nennen könnte, versuchte, in dem schwankenden Werk Menzels das Bleibende zu erkennen.

Was Liebermann Menzel verdankt, gehört nicht in den engen Rahmen dieser Arbeit. Ich hoffe, es an anderer Stelle ausführlich darzulegen, und begnüge mich hier mit Andeutungen. Das auf den ersten Blick Sichtbare beschränkt sich auf ein Geschenk von Motiven. Unter diesen besitzt die vereinzelte Beziehung des Liebermann'schen „Christus im Tempel" zu dem Werke Menzels ähnlichen Inhalts geringere Bedeutung als die Verwandtschaft der unmittelbar der Natur entnommenen Vorwürfe beider Meister. Liebermann lernte von Menzel und anderen Vorgängern die Kombination des Landschaftlichen mit dem Figürlichen. Insbesondere entdeckte er mit Hilfe des Landsmanns den Reichtum, der sich aus der Schilderung einer bewegten Menge im Licht- und Schattenspiel des Waldes gewinnen ließ. Die Beziehung zwischen dem erwähnten Kösener Bilde Menzels und der zwanzig Jahre später am selben Ort gemalten „Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich" Liebermanns ist deutlich, und ebenso findet man in dem typischen Biergartenmotiv des Jüngeren viel Anklänge an den Menzel um 1870. Freilich, was die Gestaltung Liebermanns dem späteren Menzel dankt, hat ihn nicht gefördert. Der Künstler, den wir verehren, wäre ohne den Bruch mit dem im Kösener Bilde besonders deut-

lichen formalen Zusammenhang mit Menzel nicht möglich. Der reife Liebermann brachte genau das, was der Vorgänger versäumt hatte, indem er der Natur nicht nur den Gegenstand, sondern das Gesetzmäßige seiner Bilder entnahm. Die vollendete Form Liebermanns hat nur Ähnlichkeit mit dem frühen Menzel. Das blonde Schweine-Idyll Menzels[1]) aus dem Jahre 1850, an das ein berühmtes Bild des Nachfolgers erinnert, zeigt, wie sich Motiv und Anschauung beider zum Nutzen des Schönen vereinen konnten. Wer sich in den Vergleich beider Meister vertieft, wird das entwicklungsgeschichtliche Moment positiver Art nur in den Bildern Menzels finden, die wir als seine Perlen schätzen. Im übrigen lernte Liebermann von dem späteren Menzel, mit dem er übrigens einige Jahre in dem engeren Verhältnisse des Schülers zum Meister stand, wie es nicht gemacht werden mußte, wenn man starke Werke hervorbringen wollte. Auch das mag als Förderung gelten.

Und diesem negativen Einfluß auf ein frohes Bewußtsein vom Wesen des Schönen fügte Menzel in der Folge immer mehr Argumente hinzu. Von der „Abreise König Wilhelms zur Armee“[2]), von 1871, bis zum „Ballsouper“[3]), von 1878 präzisierte er die Methode der Pariser Bilder, und da dieser Methode keine sichere Erkenntnis der Notwendigkeiten der Form zu Grunde lag, präzisierte er das Gegenständliche. Der Kompromiß ist deutlich. Ohne Zweifel blieb von der Berührung mit dem Malerischen vielerlei an Menzel haften. Es half ihm zu einer Vergrößerung seines Virtuosentums. Die groben Fehler des Kösener Bildes u. dergl. kommen nicht mehr vor. In der „Abreise des Königs“ ist alles richtig gegeben, und doch

---

1) Schweine im Kornfeld, Nationalgalerie. Eines der besten Aquarelle.

2) Nationalgalerie. Deutlicher ist die Reihe von der „Tanzpause“ an.

3) Früher Sammlung Emil Meiner, Leipzig; soll, wie mir in Leipzig gesagt wurde, auf hohen Wunsch von der Nationalgalerie erworben werden.

sagt es uns nichts, was über die gröbste Neugier hinausginge. Es wirkt richtig, weil nichts versucht ist, was das Bild in die Sphäre des Künstlerischen zu heben vermöchte. Wir empfinden daher keine Reste, aber empfinden überhaupt nichts, sehen nur, notieren in unser Gedächtnis das Ereignis, wie es Menzel in das seine notierte. Gewiß ein Virtuosentum von nicht geringem Geschick, aber es dient nicht, hilft nur bei einem Ersatz der mechanischen Reproduktion mit, von dem man nicht mal sagen kann, ob er sein Ziel erreicht, ob nicht eine Photographie die gespiegelte Wirklichkeit besser treffen würde. Sobald aber auch nur der geringste Versuch malerischer Wirkung versucht wird, erscheint der Dualismus wieder, den wir im Kösener Bilde fanden. Dem „Ballsouper" fehlt es nicht an interessanten Details. Der reiche Plafond, das künstliche Licht, gewisse Kostüme sind meisterlich gemalt. Es ist sogar eine Gesamtstimmung versucht, an der das Gold gewichtigen Anteil hat. Aber der Versuch scheitert wieder mal an den Physiognomien und anderen übertriebenen Einzelheiten. Die schimmernden Nacken der Damen wirken wie fremdes Material, das man in genau ausgeschnittenen Stücken mosaikartig in das Bild gesetzt hat. Der Blick durchdringt nicht das Gemälde, umfaßt nicht, sondern bleibt überall haften. Der Kompromiß mit dem Malerischen, die Wirkung mit dem im Licht schimmernden Gold, stört im Grunde, weil er den Betrachter um die einzige Befriedigung bringt, die ihm der Inhalt, die interessanten Zwiegespräche, Uniformen und Toiletten, verschaffen könnte.

Innerhalb dieser Periode liegt ein besseres Bild, das letzte, mit dem Menzel eine Erinnerung an seine einstige Meisterschaft wachruft: das „Walzwerk" von 1875, in der Nationalgalerie. Es bildet keine Ausnahme in der Entwicklung zum Gegenständlichen, fußt sogar in einer Hinsicht durchaus, mehr noch als das „Ball-

souper“ und die vorhergehende „Abreise des Königs“ auf dem Interesse am Gegenstande. Der Betrachter, der nie in einem Eisenwerk war, sagt sich, so muß es sein, und der Kundige bestätigt, es sei so echt, wie er es selbst gesehen habe. Ingenieure haben behauptet, jede Schraube, jeder Hebel sitze an der richtigen Stelle und die Arbeiter seien mit absoluter Genauigkeit beobachtet. Jordans Beschreibung des Bildes liest sich wie ein Abriß des Konversationslexikons über die Herstellung von Eisenbahnschienen. Andere Biographen feiern in dem Werke die Erschließung eines neuen Gebietes für die Malerei. Danach kann man sich wundern, daß findige Maler nicht weiter gegangen sind und der Entdeckung nicht noch viele andere aus dem Hüttenwesen hinzugefügt haben.

Aber vollbrachte Menzel hier wirklich eine Entdeckung? Man rühmt mit Recht an Millet, daß er den Bauer, an Meunier, daß er den Arbeiter in der Kunst gefunden habe. Degas wird als Schöpfer der Ballettänzerin und Lautrec als Maler der Cocotte gepriesen. Wirklich entdeckten diese Künstler ein Novum, aber doch nicht etwa, indem sie die Existenz des Bauern, des Arbeiters, der Ballettänzerin nachwiesen; denn dafür bedurfte es nicht ihrer Anstrengung; sondern indem sie ihre neuen Gestalten zu Trägern neuer Formen machten. Daß wir das Neue Bauer, Arbeiter, Ballettänzerin nennen, ist eine Konvenienz leicht durchsichtiger Art. Aus den zu Typen erhobenen Gestalten werden in Wirklichkeit neue Wesen, die nur in der Kunst Bestand haben, neue Zeichen für die Sprache des Schönen. Diese Zeichensprache wird im „Walzwerk“ Menzels vermißt; oder sie ist viel zu schwach im Vergleich zu dem materiell Gebotenen. Die Organisation des Bildes macht aus den Gesten der Arbeiter, aus den Maschinen und dem Glühen des Eisens nicht die Atmosphäre des Kunstwerks, in der alle diese Dinge noch viel stärker zur Geltung kämen,

sondern bleibt an dem Dunst der Wirklichkeit haften. Trotzdem fühlen wir hier eine Steigerung Menzels. Wie ihn früher jeder Wechsel des Stoffgebietes wohlbekam, so lockte ihn auch hier der neue Vorwurf aus dem Alltag seines Genres zu einer ernsteren Kunst. Der Blick in die neue Welt zog seine edleren Fähigkeiten an und brachte den Grad von Zusammenhalt hervor, der dem Bilde die relative Bedeutung sichert.

Von da an hielt nichts mehr den Niedergang Menzels auf. Die letzten dreißig Jahre sind eine konstante Vergröberung der Schattenseiten des Meisters. Es genügt, ein so mäßiges Bild wie die früher erwähnte „Eisenbahnidylle", aus 1851, mit dem unendlich schlimmeren „Coupé" des Jahres 1892, oder die Gasteiner und Kissinger Bilder mit der Art des Kösener Waldes, oder den „Markt von Verona", aus 1884, mit den Pariser Bildern zu vergleichen. Aus der Darstellung der Masse, von der man einen Augenblick die Rückkehr zur Kunst erwarten konnte, wird immer mehr eine Massendarstellung des Details, die sich mit wahrer Wollust aller genrehaften Motive bemächtigt. Der „Markt von Verona",[1]) das virtuoseste Bild der letzten Zeit, ist das Extrem einer auf das Unkünstlerische gerichteten Geschicklichkeit. Der Sinn aller Kunst wird hier, fast mit Raffiniertheit, zum Gegenteil gewendet. „Seiner Menge," schrieb ein guter Kenner über die Art solcher Bilder, „fehlt das Massenbewußtsein. Man hat das Gefühl, als sähe man mit dem Opernglas auf das Straßentreiben. Die Menge löst sich in Individuen auf, deren jedes sein eigenes kluges Gesicht macht, und die Einheit der Töne wird in harte und bunte Lokalfarben zersetzt." Man könnte ohne Übertreibung hinzufügen, daß sich ganz ebenso alles Edle des Künstlers, der in der Jugend auf vielen Wegen dem Schönen nahe

[1]) Seit kurzem in der Dresdner Galerie, die auch eins der allerschlimmsten Aquarelle, den „Biergarten in Kissingen", aus 1891, erworben hat.

gekommen war und es fester als irgend einer seiner Landsleute gebannt hatte, in rohe Bestandteile auflöste.

Einer Auflösung gleicht die Entwicklung Menzels. Wie der Werdegang vieler Meister verfolgt sie die zum Malerischen neigende Tendenz und entfernt sich von einem ursprünglich festen Kern, um sich immer mehr der Fläche hinzugeben. Aber während die großen Verkünder malerischer Schönheit auf ihrem Wege freier und mächtiger werden und das, was sie an überlieferten Formen dabei einbüßen, durch einen Ausdruck ersetzen, der inniger ihre geheimsten Empfindungen ausspricht, büßt Menzel die Stärke ein. Seine Form läuft in die Fläche, anstatt sie mächtig zu umfangen. Wohl wird sie weicher mit den Jahren, aber diese Veränderung gleicht mehr der Zersetzung eines Körpers durch krankhafte Einflüsse als dem Reichtum wachsender Kraft. Menzels Wille wurde weich, büßte die Konsequenz ein und brachte die Empfindung um die Reinheit. Er überließ sich der Willkür des Augenblicksgedankens. Seine Persönlichkeit schwächte sich im selben Maße, in dem die Produktion stieg. So entsteht der Eindruck, als habe sich Menzel mit den Jahren abgenutzt, und es fehlt nicht an mitleidigen Seelen, die darin nur das Ende aller irdischen Dinge bestätigt finden und sich zu beschaulichen Betrachtungen angeregt fühlen. Aber der frommen Duldsamkeit fehlt die Erkenntnis. Der große Künstler verbraucht sich nicht, er gewinnt mit der Leistung, wie eine edle Geige in den Händen von Generationen an Tiefe des Tons zunimmt. Seine Kunst ist der Geist, der durch die Fülle der Bilder, die in ihn hineinströmen, nicht schwächer, sondern stärker wird, und je mehr seine Gedanken arbeiten, zu desto reineren Abstraktionen gelangt. Dem billigen Vergleich mit der physischen Zeugungskraft, der in den nicht zu fernen Tagen dionysischer Kunstliteratur eine schlecht verhüllte,

aber wirksame Rolle spielte, stellt sich das durchaus intellektuelle Wesen der Kunst entgegen. Vielen Künstlern — und gerade den größten — gelang das Beste erst, als die animalischen Gelüste des Mannes keine Gewalt mehr über sie hatten. Daher wäre nichts törichter, als aus dem prononzierten Junggesellentum Menzels die Erklärung für seinen Niedergang zu folgern. Allenfalls mag die brutale Sinnlichkeit zu dem Prozeß gehören wie der Teufel zur Welt, damit die Tugend siege; als Widerstand, um dem Geist Gelegenheit zu geben, seine Stärke zu beweisen und die Erhabenheit seiner Triebe an einem groben Maße abzulesen. Und so mag den Meister, der, so scheint es, die Entbehrung gelassen trug, die Freiheit von den Fesseln anderer Männer nicht gefördert haben. Gerade er, der Unsinnliche, zeigt einen Materialismus, der des Geistes nur zu sehr entbehrt.



GENIE UND FLEISS

DAS UNKLASSISCHE MENZELS

ICH kenne nicht so ein Ding, das die Leute Genie nennen," sagte Hogarth zu Gilbert Cooper, „Genie ist nichts als Arbeit und Fleiß." Buffon und Carlyle dachten ähnlich. So hat sich auch Menzel des öfteren ausgesprochen. Aber was er unter Arbeit und Fleiß verstand, und was Hogarth damit meinte, war nicht dasselbe. Menzel selbst, der sein Leben lang ein fleißiger Mann war und Dinge von so verschiedenem Werte hervorbrachte, muß sich über dieselbe Sache zu verschiedenen Zeiten seines langen Lebens verschiedene Gedanken gemacht haben.

Jeder sieht den Fleiß, mit dem das Krönungsbild zusammengesetzt wurde oder mit dem Menzel seinen historischen Studien oblag, wenn er das Schuhwerk und Sattelzeug der Offiziere und Soldaten Friedrichs des Großen notierte oder den Krimstecher Moltkes mit peinlicher Genauigkeit abkonterfeite. Schon die Masse des von Menzel Geschaffenen setzt den Laien in Erstaunen. Der Katalog der Ausstellung in der Nationalgalerie umfaßte gegen 7000 Stücke, und dabei waren die Hunderte von Zeichnungen in den Skizzenbüchern und manches andere nicht gerechnet. Alle diese Sachen, selbst die geringsten Details, sind mit vollem Bewußtsein gemacht, verraten den Ernst des Autors, gehören zu seinem Wesen. Wir finden keine anderen Qualitätsunterschiede als die in den vorigen Kapiteln angedeuteten, die auf die Anschauung zurückgehen. Innerhalb dieser Grenzen ist alles gleichmäßig gestaltet, mit einer vor keiner Schwierigkeit zurückzuckenden Ausdauer, mit einem Fleiß, der sich schwierige Vorwürfe suchte und nicht ruhte, bis das Ziel erreicht war. Jener Qualitätsunterschied aber teilt das Werk in zwei ganz ungleiche Hälften, ungleich der Masse wie der Art nach. In der unverhältnismäßig kleineren, die sich auf gewisse Perioden der Jugend Menzels verteilt, finden wir nicht

den geflissentlich zur Schau getragenen Fleiß der anderen. Das den Bildern vorschwebende Ziel scheint spielend erreicht, ohne sichtbare Anstrengung. Der fleißige Menzel keuchte unter der Last. Dort flog er unter dem Impuls des Temperamentes zur Höhe. Und ganz so geht es uns vor den Werken. Vor den einen zieht sich die Stirn kraus unter der Last der Vorstellung all der Momente, an die gedacht werden muß, um zur Erkenntnis des Wertes zu gelangen. Vor den anderen atmen wir freier und finden den Wert ohne jede Mühe in unserer Freude.

Es frägt sich: was steht höher? Kommt es darauf an, der Welt ein Beispiel des Fleißes oder Freude zu geben? Ich glaube, das Unnennbare entscheidet. Das Fleißige ist nie unerschöpflich, und schon die Tatsache seiner Sichtbarkeit beschränkt es. Sind siebentausend Zeichnungen und Skizzen und hundert Gemälde viel für 70 Jahre Arbeit? Corot machte 2500 Gemälde und unzählige Zeichnungen in kürzerer Zeit; van Gogh malte in zwei Jahren fünfhundert Bilder. Leibl saß mehrere Jahre an einem einzigen. Alles das sagt nichts vom Werte des Geschaffenen. Auch der Gedanke an die Mühe ist nicht geeignet, die Schätzung zu erschließen. Er ist zu eng, verrät das Allzumenschliche, Körperliche, ist subjektiv, wie die Meldung von der Wissenschaft des Gestalters. „In der Malerei," zitiert Delacroix aus einem guten Buche seiner Zeit, „spricht der Geist zum Geiste, nicht das Wissen zum Wissen." Und abgesehen von der Kunst: hat je der sichtbare Fleiß großer Menschen die Geschichte gemacht? Kann man Bismarck fleißig nennen oder Napoleon oder Friedrich den Großen, irgend eine der großen Persönlichkeiten, deren Leben sich in ungeheurer Tätigkeit erschöpft? Ist das nicht vielleicht das Geringste an ihnen, das gemein Verständliche? Bewunderungswert dünkt uns das über jede gewohnte Anstrengung hinausgehende Schöpferische, das mit eigenen

Mitteln zur Tat wird; das Geniale, das mit geringstem Quantum von Schweiß, kraft seiner Erfindungsgabe die Wege verringert und das gewohnte Resultat verzehnfacht. Kein Genie wirkt auf dem Wege der Mühseligen und Beladenen. Ein Unterschied zwischen Genie und Talent beruht auf der Verschiedenheit ihres Fleißes. Das Talent greift eine abkürzende Kurve und verwendet sie sein Leben lang. Das Genie ist das Zentrum von hundert Wegen, von unerschöpflichen Mitteln, so reich an Art, daß sich für jeden Zweck das Idealmittel ergibt. Nicht durch Fleiß, sondern durch die Weisheit siegt das Genie, durch das Bewußtsein seines Reichtums. Jean Paul nennt das Talent eine Klaviersaite, die immer denselben Ton gibt, und das Genie eine Windharfensaite, „und dieselbe spielet sich selber zu mannigfachen Tönen vor dem mannigfachen Anwehen“. Der schöne Vergleich ist leicht mißzuverstehen, weil er sich auf passive Eigenschaften beschränkt. Genie ist Entdecker. Es findet neue Kausalitäten, macht sie sich dienstbar und gelangt aus ihnen zu neuen Gewinsten. Daher entscheidet die Art seiner Betätigung, nicht der Umfang; die Erfindung, nicht das Erfundene. Es ist der Finger auf dem Ventil des Bewegungsmechanismus und bewältigt mit dem kleinsten Druck ungeahnte Massen. Sein Fleiß, im Sinne des gewohnten Begriffes, ist belanglos. Man wird einem Goldgräber, der die richtige Stelle gefunden hat, aus der Anstrengung, mit der er das Gold aufrafft, keine Lorbeeren winden und einem Erfinder nicht die Mühe zum Lobe rechnen, mit der er die selbstverständlichen Folgerungen seiner Erfindung gewinnt. Die Tat war die Entdeckung. Ob er mit oder ohne physische Anstrengung dazu kam, sagt nichts von ihr, sondern bildet nur ein verschieden auslegbares Kuriosum der Biographie des Menschen. Er dachte vielleicht nur, ohne sichtbare Arbeit zu leisten, dachte jahrelang, überlegte, wo das Novum liegen konnte,

verachtete so lange jede andere Tätigkeit und ging spazieren. Genie ist Erfindungsgabe, ob es sich um einen Gelehrten oder Künstler, um einen Staatsbeamten oder Kaufmann handelt. Nur ist die Gabe kein Abstraktum, das wie ein unverlierbares Gnadengeschenk über den Menschen kommt, präzis umgrenzt wie das große Los oder irgend ein isolierter Glücksfall. Und hier finden wir den Standpunkt, von dem aus Hogarth und viele andere von dem Genie nichts wissen wollten. Es gehört wohl noch ein anderes als die angeborene Gabe hinzu; der Trieb, der zur rechten Verwertung der Gabe anhält. Nur irrte Hogarth, wenn er darunter Fleiß und Arbeit verstand. Wir können den Trieb überhaupt nicht benennen, denn er hängt dafür zu eng mit dem Genie zusammen. Daß ein Erfinder erfindet, ist so selbstverständlich, wie daß ein Brunnen Wasser gibt. Fleiß ist es nicht, denn die Konstellation eines so hochentwickelten Gehirns wie das des Genies schließt so subalterne Laster wie die Trägheit überhaupt aus und besitzt den Fleiß wie etwas Selbstverständliches. Da sowohl die Gabe, wie die Fähigkeit die Gabe zu benutzen, aus einer Quelle stammt, da vernünftigerweise die Gabe überhaupt nur existiert, wenn sie in Erscheinung tritt, vermögen wir hier keinen Dualismus zuzulassen, und alles, was im folgenden gesagt wird, gilt nicht als der Zusatz zum Genie, sondern als Eigenschaft. Es gibt keine verbummelten Genies; es gibt kaum verunglückte oder verkannte. Leute, die aus Lust am Bummeln oder dergl. versagen, haben nicht die Gabe, und was dazu treibt, ihnen das Auszeichnende zuzusprechen, ist gewöhnlich nur eine Art genialischer Maskerade, die sich in der Erfindung von Allüren erschöpft.

Was dazu gehört, ist vielmehr Ökonomie, ein Wahlvermögen, das die Einteilung des Lebens und der Arbeit im Auge hat. Jean Paul nannte es „Besonnenheit“, die Eigenschaft, deren jeder einfache Sterbliche bedarf, um mit

seiner Sache so gut wie möglich fertig zu werden, und die um so größer sein muß, je größer und reicher der Mensch ist. Delacroix besaß diese Ökonomik im höchsten Maße, weil er sich beobachtete und sein Genie zu objektivieren verstand, bemerkte, was ihm gut tat und was ihm schlecht bekam, Maß zu halten wußte. Goethe ist überall unser herrlichstes Beispiel. Im engeren Sinne mag die aufs Formale gerichtete Ökonomik Schillers noch größer sein. Sie läßt aber gleichzeitig die geringere Bedeutung der beherrschten Massen sehen und trägt dazu bei, Schiller im Vergleich zu Goethe als Talent erkennen zu lassen.

Maß gehört zum Genie. Wir sind lange von den Maßlosen begeistert gewesen, von Rauschlustigen, an denen wir uns entzündeten. Auch Menzel, der trockene Wirklichkeitsmensch, ist ein Berauschter, und daß uns das Medium, in das er untertauchte, nicht sonderlich zur Verzückung geeignet erscheint, hindert nicht, daß er damit unmäßig wirtschaftete und daran scheiterte.

Das Maß war aller großer Zeiten herrlichster Besitz. Daß es der unseren fehlt, drückt die Ebene unserer Kultur, deren Vielartigkeit das Auge trügt, weit unter das Niveau vergangener Epochen. Die Sehnsucht nach dem Maß ist unserer Zeit edelste Leidenschaft. Sie lebt in allen großen Menschen, und was in der Kunst auf den Rang des Genies seit hundert Jahren Anspruch hat, wird von ihr getragen. Ihr entsprang, was wir an der modernen Kunst schätzen: der Willen, der die Natur durchdringt, die Kühnheit, unser endliches Wesen der Unendlichkeit entgegenzustemmen und aus der Flut der Erscheinungen das ewig Bleibende zu erkennen.

Nicht Fleiß, sondern Maß! Es ist nicht gleichgültig, ob dasselbe Ziel auf zehn Umwegen oder auf dem geraden Wege erstrebt wird. Genie ist die kürzeste Verbindung zwischen Aufgabe und Lösung. Der Meister des Wortes, der mit einem Satze deutlich macht, wozu

ein anderer stundenlange Reden braucht, nimmt uns stärker gefangen. Der andere mag wirklich am letzten Ende denselben Umfang der Vorstellung erzielen: was einer kompilierenden Erkenntnis dasselbe scheint, wird im Ästhetischen infolge der Verschiedenheit der Formen zu zwei ganz verschiedenen Werten, von denen der eine wirkt, der andere nicht. Dieser steht jedem Menschen offen, jener nur dem Genie. Jeder denkende Mensch kann einen Natureindruck oder irgend eine andere Tatsache der Wirklichkeit schlecht und recht in Worte fassen. Aber wird nicht damit wirken. Er erlebt, daß sich der Impuls, der ihn sprechen oder schreiben ließ, zwischen den Worten verflüchtigt, daß schließlich alle die mühselig erhaschten Worte, auch wenn es tausende sind, immer noch durch dies und jenes ergänzt werden können, ergänzt werden müssen, wenn er pflichttreu sein will. Er teilt nicht, umgrenzt nicht, richtet nicht das Gesagte und bringt so den Hörer um die Möglichkeit, geordnet aufzunehmen. Der Impuls dagegen, der ihn zur Äußerung trieb, war durchaus einfach und einheitlich. Er empfand ihn auf einmal, in einem sofort zu überblickenden Felde. Greifbar deutlich stand der Mittag im Garten vor seinen Augen, als er inmitten der Sonnenglut plötzlich das stille Plätzchen unter den Bäumen, die Kühle der Wege entdeckte. Er sah nicht das Grün und die Wege und das Haus, nicht das Licht und das Dunkel, sondern alles zusammen. Es bedurfte nicht seiner Tätigkeit, um das Einzelne zum Ganzen zu tun, das Einzelne war von selbst da im Ganzen. Versuche mal einer mit vielen Worten zu berichten, was sich da alles in der Sonne und im Schatten regt. Erzähle einer das Lebende in den menschenleeren Interieurs, oder das Baumhafte, Blätterhafte, Waldhafte in der nächtlichen Landschaft, in der man keinen Baum, kein Blatt, keinen Wald sieht. Das Kosmische der Natur wird ihm immer versagt bleiben.

Statt der Enge der Darstellung, auf die sich der Fleiß des späteren Menzel richtete, fanden wir in den gelungenen Werken seiner Jugend Kompositionen. Wir zeigten die ganz bewußte Konstruktion der Farben und wie sich daraus das Netz der Töne ergab. Daneben eine Fleckenkomposition, eine durch den Pinsel gegebene Behandlung des Gegenstandes, die von den mannigfachen, dem Auge in der Natur dargebotenen Verschiedenheiten der Materie nur die geeigneten, im idealen Sehwinkel des Bildes gelegenen, festhält. Menzel verachtete später diese Werke, weil sie nichts von seinem Fleiße verrieten, weil sie ihm angeflogen waren, und gab sich ans Kompilieren. Eine Utopie des Fleißes. Er zeichnete die Dinge so, wie sie erscheinen, wenn man sie in die Hand nimmt, und so zeichnete oder malte er Dinge, die sich nicht in die Hand nehmen lassen. Er erreichte damit Überraschungen, Anomalien des Schauens, und es entging ihm just die Norm aus den Dingen. Er malte den „Markt von Verona", wie er seinen nackten Fuß malte. Schon der „Fuß"[1]) wirkt unförmlich, ohne daß man den Grund nennen könnte, trotz aller Richtigkeit. Das Unsympathische des Gegenstandes hat nichts damit zu tun. Es gibt ein Bild von Ingres mit genau demselben Motiv, auch nur ein nackter Fuß, das man immer mit größtem Wohlgefallen betrachtet. Warum soll einer nicht seinen Fuß porträtieren wie Rembrandt sein Antlitz. Aber eben das Porträthafte fehlt dem Menzelschen Fuße. Er ist mit Fleiß gesehen, nicht mit dem umfassenden Blick des Bildnismalers. Er wirkt zudringlich, unruhig. Wenn es anginge, möchte man das Störende eine mikroskopische Vergrößerung nennen.

In Wirklichkeit läuft solch eindringlicher Fleiß auf eine mangelhafte Fundamentierung der Anstrengung hinaus. Menzel festigt die Dinge nicht durch kon-

[1]) Sammlung Oeder, Düsseldorf.

struktive Momente, sondern verdichtet sie, wo und wie er sie findet. Kunst ist das Gegenteil, das Abstecken der Erscheinung, die Ordnung, die entsteht, indem ich in das Willkürliche feste Pfähle pflanze und von diesen aus Relationen messe. So, sahen wir, macht es das Kind, das, sehnsüchtig die Welt zu durchschauen, mit zitternder Hand die Linien des Rahmens zeichnet; Grenzlinien, innerhalb deren sich sein Einfall, seine Phantasie vor dem Fallen schützt. So macht es jeder große Künstler, und seine Eigenart liegt in dem Reichtum, den er durch die Absteckung gewinnt. So macht es jeder Mensch in jedem Beruf, indem er seine Gaben organisiert. Menzel nicht so. Er hält das Stück Natur, das nur durch den Zusammenhang mit dem Kosmos nicht willkürlich wirkt, an sich für geeignet, die Ordnung des Bildes zu geben; umgrenzt also nicht die Bildfläche und bezieht alles weitere auf die unverrückbaren Grenzen, sondern nimmt für jede Einzelheit einen neuen Standpunkt, nicht um zu seinem Bilde, sondern um zum Modell zu kommen. Er bleibt, wenn er die Masse schildert, nicht an einem Fixpunkt stehen und nimmt von hier aus das Ganze in allen Teilen auf; sondern nähert sich jeder Person, studiert sie, plaudert mit ihr und läßt sie dann stehen, wo sie steht, um mit der nächsten die gleiche, aussichtslose Unterhaltung zu beginnen.

Sein Fleiß ist Sucht des Menschen, dem Künstler unfruchtbare Neuigkeiten zuzutragen. Ungefähr das Gegenteil von Genie. Denn dazu bedarf es nicht der göttlichen Gabe, das Ding in die Hand zu nehmen, bevor man es malt. Mit dem Genie ist das Divinatorische unumgänglich verbunden. Geniales Schlußvermögen hebt da an, wo gewöhnliche Sterbliche letzte Tatsachen oder unteilbare Realitäten erblicken, mit denen sie nichts anfangen können. Der spätere Menzel malte mehr oder weniger virtuos wie ein gewöhnlicher Sterb-

licher, wie es jeder Mensch mit großem Fleiße ungefähr lernen kann. Was darüber hinaus geht, ist die Seltenheit des Fleißes, die Ausdauer, nicht die Sphäre der Betätigung. Die Arbeit des Genies entbehrt behaglicher Stetigkeit, aber die Strapaze ist schön wie die letzten Sätze eines siegenden Vollbluts, dem die brutalen Hiebe des Jockeis nur die Wollust stacheln. Der Gaul vergißt dann, daß er etwas Ungeheuerliches leistet, fühlt weder sich noch den Reiter, brennt nur auf Schnelligkeit und wird fast ein höheres Wesen. Nur die aufs höchste gesteigerte Konzentration des Menschen, vielmehr das Aufhören des Menschlichen, das Geistwerden, wenn das Ich in lautloser Schwingung über der Aufgabe tanzt und zittert, ist der Schöpfungsfleiß des Genies.

Nun meine ich, ließe sich leicht eine Hypothese durchführen, daß der fleißige Menzel in Wirklichkeit des Fleißes mangelte und daß der junge, dem man nichts von Fleiß anmerkt, dem anderen gerade darin überlegen war. Will man nämlich mit einem Trugschluß die Existenz des Fleißes jenseits vom Genie anerkennen, so wird man notgedrungen die Meinung Michelangelos teilen müssen, als er zu Francesco de Hollanda sagte, daß der größte Eifer, das größte Studium, die größte Arbeit des Künstlers „im Schweiße seines Antlitzes“ dahin gehen müsse, den Anschein zu erwecken, als wäre alles schnell, fast ohne Anstrengung, ja mit der größten Leichtigkeit hingeworfen. Diese Weisheit hat nicht den Wunsch, das Pfund des Künstlers zu verstecken, sondern entspringt der Einsicht, daß nur auf solche Art gelingen kann, es sichtbar zu machen. Denn was uns an großen Kunstwerken so selbstverständlich und leicht erscheint, ist nichts anderes als der gelungene, das Fleisch in Geist verwandelnde Rhythmus.

Menzels Neugier macht die Erscheinung so materiell wie möglich, d. h. sie unterbricht die Konzeption des

Künstlers in dem entscheidenden Moment. Zerstört, weil Menzel nicht dic Faulheit besaß, zu warten, oder — nicht den Fleiß, das Ende auszudenken. Sein Fleiß ist der Materialismus unserer Epoche. Man hat ihn einen Realisten genannt und seinen Wert mit dem Nachweis seiner Liebe zur Natur begründet. Der Umfang seines Werkes ist so groß, daß man es zur Basis einer Kunstanschauung machen zu können glaubte, die sich als Pendant einer anderen, des Idealismus, herausstellt. Ein Ammenmärchen, das dem Einteilungsbedürfnisse unserer Kunstdoktoren entgegenkam. Es gibt so wenig einen Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus, wie es den zwischen Genie und Fleiß oder den zwischen Körper und Seele in der Kunst gibt. Diese Rubrizierung gehört wie alle anderen, die man in Deutschland in den letzten dreißig Jahren aufgestellt hat, in das Gebiet der traurigen Anschauung vom Interesse am Gegenstande, das Kant als den Verderber des Geschmacksurteils — er hätte sagen können, jeden Urteils — erkannte. Alle Kunst ist Idealismus, ist Seele, und alle Kunst ist Realismus, ist Fleisch. Von allen guten Bildern Menzels kann man beides sagen, und daß man sich nicht getraut, die außerordentlich große Mehrzahl der anderen schlecht zu nennen, rührt von dem Irrtum her, der über der Vielheit der Werke eines Mannes die Isoliertheit seines Pseudo-Ideals übersieht. Man schafft, sobald es nottut, einen neuen Persönlichkeitsbegriff, und akzeptiert den schlechten Menzel als den einzig wahren, weil er deutscher als der andere erscheint. Und in der Tat, der Teil des Werkes, dessen Höhekunst hier erläutert wurde, zeigt nicht die typischen Eigenschaften des deutschen Malers. Wir finden wenig bei uns in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das sich mit dem „Balkonzimmer“ und dem „Gymnase“ in geistige Verbindung bringen ließe. Der andere Teil des Werkes aber schließt sich sehr vielen

deutschen Werken an. Er erweist alle Schwächen, die uns in vielerlei Form seit hundert Jahren gefährden.

Was Menzel mit seinen Landsleuten teilt, ist das Unklassische. Ich meine das nicht im Sinne der Antike. Wir haben den Beweis in großartigen Meisterwerken vieler Völker vor Augen, daß man zum Schönen auf anderem Wege gelangen kann als Phidias und seine große Zeit; wir wissen, daß wir dahin auf anderem Wege gelangen mußten. Aus unseren Breiten kam das Neue. Die erste Kunst des Nordens war ernst, nachdenklich, mystisch und erschreckend bis zum Grotesken. Das Christentum zog in die reine Stirn des schönen Menschen des Leidens und der Inbrunst tiefe Furchen. Man schätzte die Schönheit gering und achtete die Gesinnung, die Tugend, den Kampf nicht des Kampfes, sondern des Einsatzes willen. Die christliche Malerei war roher Zweck, solange der Gedanke der Kirche ungebrochen herrschte, und nur die Architektur gab ihr eine Zuflucht vor der Willkür der Besteller. Erst als sich diese Macht lockerte, begann die neue Kunst zu leben und rieb sich an dem Materialismus, der sie hatte entstehen lassen. Während ihrer ganzen Laufbahn sucht sie immer mehr vom Zwecke zu genesen und zu der reinen Abstraktion zu werden, die einst in den Tagen des Griechentums die Plastik erhellte. Wir haben auf diesem Wege eine neue Schönheit erhalten, für die Rembrandt so viel bedeutet wie Phidias für die alte, und sind, klüger als die Nachfolger des großen Hellenen, nach dem Siege nicht hinabgestiegen, sondern haben unablässig, auf vielerlei Art versucht, die Art der Schönheit, die in Zeiten Rembrandts groß war, zu vermehren. Was diesen Eroberungszug stark machte, war die Einkehr in die Natur; was ihn immer wieder störte, war die Erinnerung an die materielle Herkunft und an den erlauchten Gegensatz, die Antike. Es scheint, daß nur die Franzosen Italien fortzusetzen vermochten, ohne Epigonen zu

werden. Sie haben heute noch antike Künstler, denen Poussin den Weg nach Griechenland erschließt. Sie wissen natürlich zu sein, ohne die Grenzen der Natur zu übersehen, und lieben die Antike wie eine heimatliche Melodie. Aber ist das wirklich ererbtes Vorrecht ihrer Rasse? Unser Selbstbewußtsein, wenn nicht unsere Logik, sollte sich gegen den faulen Aberglauben, der uns die edelsten Fähigkeiten endgültig abspricht, empören. Auch die Gestaltungsart unserer Nachbarn hat sich längst von dem nördlichen Element, das sich gegen die Antike erhob, durchtränkt. Unsere Ahnen bringen drüben die Enkel hervor. Holbein, Rubens, Hals leben in Ingres, Delacroix und Courbet weiter. Rembrandt, der keinem von uns zu geben vermochte, ist enger mit der französischen Kunst verwoben als Poussin. Schon die Reihe von Corot bis Bonnard erweist seinen Segen, und hundert andere werden sie fortsetzen. Und hätten wohl die Alten selbst jemals den Weg jenseits der Antike gefunden, wenn ihre Kunst nicht fähig gewesen wäre, im selben Geiste klassisch zu werden! — Nicht unwandelbaren Vorrechten ergibt sich der Menschen höchste Tat. Freigut ist sie, jedem Volke erreichbar, und nur den Unglücklichen versagt, die nicht vermögen, den Staub von ihren Füßen zu schütteln. Nicht weil sie französisch ist, beschämt uns die Kunst unserer Nachbarn, sondern weil jenseits des Rheins höher stehende Menschen dem Schönen nacheilen. Durchaus geistige Künstler, klare Denker, denen die Form so gewohnt ist, daß sie darüber keine Worte verlieren; durchaus natürliche Menschen, denen die Natur zu nahe ist, als daß sie nötig hätten, sie zur Losung der Reaktionen zu machen. Es gab niemals Naturalisten in Frankreich, die nicht gleichzeitig Lyriker gewesen wären, es gab keinen Lyriker ohne Natur. Nur deshalb überwanden sie die Gefahren des Klassizismus, der sie nicht weniger als andere Völker bedrohte.

Uns Deutschen dagegen ist der Zug über die Alpen fast immer verderblich gewesen; am verderblichsten im 19. Jahrhundert, und daraus wurde eine wahre Affenangst vor der Antike. In ernsthaften Abhandlungen wurde davor gewarnt wie heute vor Paris. Man glaubte, die Nähe allein genügte schon, den Sinn zu verderben. Arme Leute! Das Gift, das sie schwächte, brachten sie selbst nach Italien mit, denn wir finden es nicht weniger wirksam in vielen anderen, die zu Hause blieben. Cornelius und seine Schule auf der einen Seite, die Nazarener auf der anderen fanden in Italien Motive. Nicht das Leben des Schönen, sondern die zufällige Form, in die es sich für ihre beschränkten Augen kleidete, nahm sie gefangen. Sie naturalisierten ihre Empfindung vor der alten Kunst; manchmal zweifelt man, ob sie überhaupt empfanden. Es ist derselbe Materialismus, der am Gegenstand hängen bleibt, wie der Menzels, derselbe Fleiß, der das Ding mit Haut und Haaren verschlingt. Nur kultivierter und gleichzeitig weniger virtuos als Menzel, weniger penetrant. Sie malten, was sie gerne empfunden hätten. Form und Empfindung waren in Deutschland — und sind sie es nicht noch heute? — zwei voneinander weit entfernte Begriffe. Klassizisten, Nazarener, Romantiker gruben jeder sein besonderes Feld, das sich sozusagen nur räumlich von den anderen unterschied. Sie trugen verschiedene Kostüme und hielten dieselben Monologe. Allen gemeinsam war eine drollige Furcht vor dem Trivialen. Je bescheidener die Talente, desto außerordentlicher die Gebärde. Auf alle, aber nur auf sie, paßt Nietzsches Auffassung der Kunst als Täuschung. Sie machten sich etwas vor, etwas Mythologisches, etwas Mittelalterliches, etwas von Dichtern Geschaffenes, und malten es, will sagen, kopierten es getreulich. Es war die notwendige, rührende Täuschung eines Volkes, das die Malerei wie ein Mittelchen trieb, um sich vor den

Sorgen des Alltags zu flüchten. Unseren Großvätern war die Kunst nicht der natürliche Ausfluß starken Bewußtseins, sondern der Schlupfwinkel sehr respektabler, aber künstlicher Triebe. Die Erhebung der Konsumenten war die Sonntagmorgen-Stimmung nach sechs Werktagen; eine Paraphrase des Kirchgangs für die Aufgeklärten. Die eiserne Not sorgte, daß das Spielzeug die Woche über nicht angerührt wurde. Was die Produzenten den Pinsel rühren ließ, war die Hoffnung, einmal der Gegenstand solcher Erhebung zu werden. Maler, die anders dachten, die wenigen, die heute mühsam wieder ausgegraben werden, blieben im Winkel, und selbst diese Ausnahmen zeichnen sich nicht so entscheidend von den andern ab, daß man ihnen die Fähigkeit einer Reaktion zutrauen möchte. Auch dem Realismus der Runge, Kaspar David Friedrich, Krüger und der ihnen Nahestehenden fehlte die Nahrung. Man spürt leicht, was sie mit ihren stärksten deutschen Antipoden gemeinsam haben.

Auf alles das reagierte Menzel. Aber seine Reaktion war das Unklassische von verwegenem Umfang. Zu allen Richtungen, die vor ihm oder mit ihm waren, Klassizisten, Nazarener, Romantiker, die paar Realisten nicht ausgeschlossen, stellte er sich in schärfsten Gegensatz. Aber brachte nicht das von jenen zuweilen brennend Gesuchte, zeigte nicht, was all den von Literatur und Eklektizismus Totgefütterten abging, sondern machte die einfachere Rechnung: verzichtete auf den letzten Rest von höheren Zwecken. Das nennt man mit dem schönen Wort „Vollkraft“. Wenn einer bei uns das Gesetz bricht, so ist er stark, und das Gesetzmäßige Unsinn. Freilich taten die Vorgänger und Zeitgenossen Menzels alles, um den Glauben an die Satzungen zu erschüttern. Aber neben der Torheit ihrer Formeln blieb ein bescheidener Rest von Wahrheit. Der Umstand, daß sich alle zur Exemplifizierung ihrer Lehren der alten Meister bedienten,

die einen auf die Antike, die anderen auf die Frühitaliener oder auf Raffael zurückgriffen, brachte einen schwachen Reflex der Vorbilder mit, die selbst noch in der armseligen, verständnislosen Übertragung einen leisen Zauber behielten. Ist doch jeder Eklektizismus, selbst der engste, immer noch mehr wert als der geschickteste Naturalismus. Menzel aber war selbständig bis zum Anarchismus, moderner als irgend einer der Meister, deren Fortschritt die Menge befremdet. Seine Werke aus der Zeit, die man als seine Reife feiert, zeigen keine der vielen fruchtbaren Verbindungen mit alten Meistern, die wir in allen großen zeitgenössischen Künstlern mitgenießen. Sie sind zeitlos im Sinne der Entwicklungsgeschichte. Nur an ihren Fehlern merkt man, daß sie zu uns gehören. Denn unsere Zeit machte es nicht anders als Menzel. Sie rächte sich an der Vergangenheit, lachte sie aus, sagte sich los von den frommen Hungerleidern und den hungernden Phantasten, wurde sachlich, dachte ans Geldverdienen, schuf sich solide Speise für den Magen und den kühlen Standpunkt allen Kleinigkeiten gegenüber, wurde nüchtern und fleißig und im weitesten Umfange deutlich, frei von aller überflüssigen Bescheidenheit, wurde norddeutsch — Berlin.

Hier erwuchs Menzel das Gift, das sich seine Vorgänger in der Antike holten. Er ertrank in der Zeit, die er darstellte. Menzel vergaß sich, wie sich hundert andere Künstler, wie sich der ganze Genius des Volkes im Strudel des geschwinden Fortschrittes vergaß. Sich, das heißt den Funken Göttlichkeit, der in ihm war; die Lust, über das Gemeine zu herrschen, die Würde. Die Vorgänger hatten es nicht vermocht und sich mit gefälligen Vorspiegelungen beholfen. Das tat er nicht. Er hat sich unerbittlich nicht schöner machen wollen, als ihm zu sein gefiel, und war aufrichtig zu seiner Mitwelt, was nicht alle vom Wege Abgetriebenen

der deutschen Kunst von sich sagen können. Ob er auch aufrichtig zu sich selbst war, werden wir untersuchen. Er war mit Fleiß ehrlich; wir sehen, was er darunter verstand. Aber war auch über den Willen hinaus ehrlich, traf damit mehr als seine hundert Fragmente. Versehentlich traf er damit uns, seine Zeitgenossen. Wir haben keinen zweiten Landsmann im neunzehnten Jahrhundert, der unseren Schwächen gleich energisch die Maske vom Gesichte riß. Ohne zu wollen, sine ira, das ist die Ironie dieser Begebenheit; mit Sachlichkeit und Photographentreue und mit der denkbar friedlichsten Gesinnung. Nur dem rückblickenden Betrachter erscheint Menzel zuletzt als Geißel der Zeit. Die Folie, die er von sich selbst gab, spiegelt uns wider.

MENZELS STELLUNG ZUR GEGENWART

BIE sagt richtig: „Solange in Preußen nichts passierte, malte Menzel historisch. Als etwas anfing zu passieren, hörte er mit der Geschichte auf und wurde Genremensch[1].“ Warum wohl? In der Antwort dürfte einer der Schlüssel des Menzelproblems zu finden sein.

Wohl war die Zeit für einen Geschichtschreiber, der zu malen wußte, laut genug. Er brauchte deshalb kein Historienmaler zu sein, sondern so zu verfahren, wie die Venezianer und die Holländer, wie Watteau und die anderen ihre Zeit malten, indem sie sie besangen; wie Callot, Hogarth, Daumier die ihrige gaben, indem sie sie verspotteten. Der Menzel, der den Kugler illustriert hatte, schien dafür der geeignete Mann. Er machte alle Phasen der neuen deutschen Geschichte in nächster Nähe mit. Der Sinn des Historikers, den er in seiner Friderizianischen Periode gezeigt hatte, war keineswegs nur an diese Zeit gebunden, wenigstens kann man sich das bei einem so lebhaften Geiste nicht vorstellen. Nicht mal das rein Stoffliche der welterschütternden Ereignisse reizte ihn. Der Menzel, der sich sicher nicht ohne Mühe zum Schlachtenzeichner Friedrichs gemacht hatte, fand in den ruhmreichen Kriegen Wilhelms I., trotzdem er dem Kriegsschauplatz nicht fern blieb, wenig mehr als ein paar Uniformstücke und Portraits der Beachtung wert. Auf einer Zeichnung nach Bismarck aus 1866 figurieren ein paar mit reichlich derselben Liebe gemachte Reiterstiefel. Kein Schlachtengemälde, kein irgendwie umfassender Abriß aus dem Kriegsleben, nichts von der aufregenden Tätigkeit des Soldaten, der wie bekannt Menzels Lieblingsmotiv war.

Diese Eigentümlichkeit hat Menzel mit Krüger gemein. Er war, wie dieser, ein durchaus bürgerlicher

[1]) Neue Rundschau (S. Fischer), Mai 1905.

Künstler, für den der Soldat mit zum Mobiliar des Lebens gehörte, ohne daß man sich darüber viele Gedanken machte. Französische Soldatenbilder der Napoleonischen Zeit haben immer etwas durchaus Kriegerisches, selbst wenn sie nur Portraits sein sollen. Man denke an Gros, Géricault usw. In allen ihren Historien höchst verschiedenen Grades ist etwas von der Art lebendig, in der Tizian den Giovanni delle Bande Nere malte. Wenn die großen Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts Gefechte schildern, spricht ein über dem Sachlichen schwebender Elan zu uns. Wir kennen nicht mehr den genauen Hergang der Kämpfe eines Salvator Rosa oder der Courtois, aber der Furor ihrer Bilder reißt uns mit. Diese Maler waren in einem Umfang bei der Sache, daß man glaubt, sie hätten mit dem Pinsel gekämpft. Es wäre töricht, sie lediglich Spezialisten zu nennen. Delacroix war es so wenig wie möglich, und doch gab er das bekannte Barrikadenbild von 1830. Solche Schlachtenmaler sterben heute aus, sowohl in Frankreich, als auch anderswo, und das hat seine guten Gründe. Die Individualität sträubt sich immer mehr vor der Gemeinsamkeit einer großen Sache. Sie durchschaut sie, findet darin keine unbedingt lohnende Materie oder vielleicht gerade nur ein lohnendes Motiv; und selbst wenn sie ihr alle denkbaren Interessen des Menschen entgegenbringt, identifiziert sie sich trotzdem nicht mehr so vollkommen mit ihr, wie das in alten Zeiten, ja noch vor gar nicht so langer Zeit der Fall war. Ihre Objektivität verhindert paradoxerweise das erschöpfende Objektivieren des Gegenstandes, das nur aus der hellsten Begeisterung gelingt.

Krüger und Menzel, beides Soldatenmaler, die den Krieger aus der bewegtesten Zeit unserer Geschichte verewigten, sind Künstler des Friedens. In Krüger kommt ein Niederschlag der humanistischen Förderung unserer Klas-

siker zum Vorschein, die früher als Frankreich für die Segnungen des Friedens eintraten und die Brechung des naiven Patriotismus, wie er bis 1870 in Frankreich bestand, anbahnten. In Menzel, den dieser Niederschlag kaum noch traf, spricht der normale Egoismus der Zeit und — die Kehrseite dieser Entgeisterung, vor der Krüger bewahrt blieb. Beider Grundwesen ist Behaglichkeit. Krügers große militärische Aufzüge im Petersburger Winterpalais und im Berliner Hohenzollernmuseum sehen wie bürgerliche Idyllen aus, und wer Menzels Lebenswerk durchblättert, könnte vermuten, daß er in der friedlichsten Zeit der Welt lebte. Typische deutsche Eigenschaften prägen sich darin aus, Stärke und Schwäche. Schwäche, weil der von so vielen Siegen geschwellte Enthusiasmus nicht ausreichte, eine würdige künstlerische Form zu finden; Stärke, weil das falsche Pathos unterblieb und der Erfolg der Waffen nicht das Gleichgewicht des Bürgers störte. Das Bürgertum Menzels entfernt sich, je älter er wird, immer weiter von der stillen Behaglichkeit Krügers und verkehrt in Nachteile, was den andern auszeichnet. Er ist nicht still wie Krüger, hat nicht mehr den Zauber der Genügsamkeit, die Krügers Bildchen in der Nationalgalerie entstehen ließ, nicht die Delikatesse der Empfindung. Man fühlt in ihm die Klasse, die langsam in Deutschland zur herrschenden wird: das Bürgerliche, das nicht mehr zufrieden stille Kreise spinnt, nach innen gewandt, mit schlichtem Anstand auf noble Gesinnung gerichtet, wie man zu Krügers Zeiten dachte. Es wird plump und unrein, unbürgerlich, sowie man unadelig sagen könnte und bläht sich zu einem Allerweltsgefühl minimen Geistes auf. Der Kleinstädter wird Großstädter. Keiner malte unbewußt besser das Wachstum Berlins, der Stadt, die immer ausgedehnter, komplizierter, geräuschvoller wird, ohne je groß zu werden; wo man alles und nichts findet, und alles bei aller

Sachlichkeit und Ordnung ein klein wenig lächerlich wirkt. Das Berlin Krügers war kindlich. Man sieht es noch in dem frühen Menzel, sowohl in seinen Bildchen, wie in den Briefen an Puhlmann. Es steckt nicht sehr viel dahinter, nicht das Berlin Schadows; man vermißt den Ernst überraschender Resonanzen, es ist spielerisch, aber gemütlich und nett. Das Berlin Menzels ist ein groteskes Kind, ungezogen, sehr vorlaut, ohne eine Spur von Erinnerung an die gute Kinderstube, und trotz aller Ausgewachsenheit über die Maßen kindisch.

Die Beziehung zu dem typischen Charakter des neuen Deutschlands, findet sich in gleicher Prägnanz in keinem anderen unserer Künstler. In der bildenden Kunst schon gar nicht; hier treibt der Deutsche eher von seiner Zeit weg, als daß er sich zu eng mit ihr einläßt, gleichsam als glaube er, so der Ansteckung zu entgehen. Dagegen haben wir entfernt verwandte Erscheinungen in der gleichzeitigen Literatur. Etwas von Lotze steckt in Menzel, von dem Autor des Mikrokosmos. Beide gleichen sich von weitem in der billigen Skepsis und im nüchternen Optimismus. Nur muß man bei Menzel alles bewußt Philosophische weglassen. Niemand war weiter als er von Hebbels Auffassung der Kunst als realisierter Philosophie entfernt. In den Fehler fiel er nicht, fast möchte man sagen, leider. Er hatte die Philosophie des Philisters, der auf jedes Ding einen Vers findet, alles aufnimmt, alles wieder von sich gibt, sich über alles und nichts wundert, alles und nichts erlebt. Kein „göttlicher Philister“ nach dem Worte, das Riehl für Otto Ludwig fand; aber Ludwigs Wahlspruch, „des Herzens wahrer Himmel ist die Enge“, hätte mit geringer Änderung der Worte auch der seine sein können. In Ludwig, Freytag und Fontane steckt etwas Menzelsches zwischen den Zeilen, scheinbar am meisten in Fontane, seinem aufrichtigen Bewunderer. Menzel

hat dieselbe Vorliebe für das Detail und liebt ebenso das Militär. Wie Fontane steht ihm der Mensch über allem anderen, und im Menschen liebt er die Sprache. Den Meister des Dialogs lockte zuweilen die Lust am charakteristischen Wort auf Abwege. Nichts anderes, als die unbezwingliche Sucht, seine Menschen plaudern zu lassen, hat Menzel — freilich um wieviel weiter — vom Pfade seiner Kunst entfernt. Nur eins hat Menzel nicht mit Fontane gemein, und überlegt man sich's gründlich, so findet man darin just alles, was uns den Dichter lieben läßt und ihm alle kleinen Schwächen verzeiht. Es ist das Weitere, das man bei Fontane hinter dem Worte spürt und das ihm die Kraft gibt, über die kleine kluge Frage und Antwort hinaus, weiter zu wirken. Das machte ihn zu dem ringenden Menschen, mit dem er selbst nie zufrieden war, und ließ ihn handeln. Sein Humor oder seine Melancholie, das Menschliche, das er mit seinen Dingen zu verbinden wußte und das über das Sachliche hinweg ins Freie führt, da wo Menzel, der ewig Sachliche, nicht mehr hinfand. Atmosphäre hatte Fontane. Eine sehr zarte, nicht immer ganz erquickende, aber stets wirksame Atmosphäre. Man spürt ihn, wie man jeden Menschen im Kunstwerk spüren muß. Ich meine nicht, daß man nicht auch Menzel merkte. Er ist von viel stärkerem Kaliber als Fontane, wirkt massiv neben ihm und spiegelt sich in allen seinen Sachen unverwischbar. Aber dieses nur gespiegelte, nicht wirkende Menschliche ist nicht der Odem, der in der Kunst die ideale Atmosphäre gibt. Es steckt in vielen Leuten, die der gedankenlose Sprachgebrauch originell nennt, ohne daß sie mit Recht zur Kunst, die aus dem Menschlichen zu zaubern vermag, gerechnet werden könnten.

Menzel hatte keinen Humor — das wäre kein Mangel — aber er hatte nicht den Ersatzwert des Humors, das, was jeder Mensch äußern muß, sei es heiter oder anders, um

seiner Form eine plastische Hülle zu geben. Was Schlegel meinte, wenn er das Romantische als Gattung ausschied und verlangte, jede Poesie müsse romantisch sein; oder was Jean Paul meinte, wenn er jede Dichtung humoristisch wollte. Menzel hatte ein Zwischending, das wir Sinn für Komik nennen können. Damit soll nicht das Komische gewisser Situationen seiner Bilder bezeichnet werden, sondern wie er dieser Komik gegenübersteht, und die Differenz zwischen seiner Stellung und der unseren zu derselben Situation. Er gab Dinge, die seiner nicht wert waren, nicht weil man nicht lächerliche oder banale Dinge malen dürfte — tausend Beispiele widerstreiten — sondern weil er sich nicht von ihnen loszumachen wußte, in ihnen drin, statt über ihnen blieb, daher von ihrer Art annahm und selbst komisch wurde. Aristoteles nannte das Komische das „Unschädliche", und die vage Definition kommt hier zum Recht, sobald wir das bei Menzel Entbehrte als das der künstlerischen Wirkung Mangelnde erkennen. Menzels Kunst — ich meine hier immer die Masse, nicht die Ausnahmen der Jugend — ist unschädlich, d. h. sie durchbohrt nicht unsere Physis bis zu unserer Seele, reißt nur an epidermalen Empfindungen, weil sie selbst aus keiner Durchdringung der Erscheinung, sondern nur im wesentlichen von einer Aufnahmetätigkeit herrührt, die im besten Fall färbt, nicht dichtet. Diese Tätigkeit betrieb er mit Fleiß. Seine nie rastende Energie diente dazu, das „Komische" immer deutlicher zu machen. In gleichem Umfang dürfte dieselbe Anomalie nicht wieder vorkommen; Menzel ist fast genial in der Art, sein Genie zu unterdrücken. Sieht man aber von dem Extrem ab und nimmt Abstand, so findet man wohl die Verbindung der scheinbar isolierten Erscheinung mit gewissen Grundeigentümlichkeiten der deutschen Kunst. Auch viele andere Künstler unseres Landes, die sich schrankenloser

Beliebtheit erfreuen, erweisen sich im selben Sinne unschädlich. Menzel ist nur das reichste und auffallendste Beispiel. Dieselbe Unschädlichkeit hat zu einem noch sichtbareren zweiten Extrem getrieben, das man in der Regel als stärksten Gegensatz zu Menzel hinstellt. Es erscheint ebenso isoliert und ist ebenfalls nur die Übertreibung einer längst vor ihm vorhandenen Eigentümlichkeit. Diese Verwandtschaft enthält zuviel aufklärende Hinweise, als daß wir, ohne zu überlegen, daran vorübergehen dürften.

Der gewohnte Weg der deutschen Kunst ist, im Gedanken zu ertrinken. Der Maler abstrahiert von der Kunst um des Glaubensbekenntnisses des Menschen willen. Mit diesem Opfer bezahlt die bildende Kunst Deutschlands den gewaltigen Siegeslauf der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Man braucht kaum die Bedeutung unserer Dichter seit hundert Jahren mit der unserer Maler und Bildhauer zu messen. Das Verhältnis der Leistungen zueinander spottet jedes Vergleichs. Der Laie empfindet auch ohne die Kenntnis dieser Tatsache das Überwiegende der Dichtung. Selbst der ganz Ungebildete, der nie ein Bild betrachtet, hat einen gewissen, sehr beschränkten Hang zum Theater und Roman, sogar zum Gedicht. Das heißt, die Übung des deutschen Geistes vollzieht sich auf einem Gebiete, das sehr viel der Musik, sehr wenig den bildenden Künsten abgibt. Das ist bis zum gewissen Grade in sehr vielen Ländern so; die Literatur hat überall das längste Leben. Der Grad aber ist bei uns am stärksten. Und zwar nicht nur, weil es bei uns weniger gute Maler als gute Dichter gibt, sondern weil die Maler als Diener der Dichter erscheinen. Die bildende Kunst verliert die natürliche Selbständigkeit und tritt als Filiale der Poesie auf. Dichter machten alles bei uns. Sie waren nicht nur glänzende Repräsentanten ihres

Berufs, sondern tummelten sich auf allen Gebieten des Geistes. Wir finden sie als Gelehrte, als Politiker, als Philosophen, als Ästhetiker. Nichts prägt so deutlich die Eigenart der Situation, als daß wir ausschließlich unseren Dichtern bedeutende und spezifische Werke über die Kunst verdanken. Nicht nur die geistreichsten Irrtümer der praktischen Ästhetik stammen von ihnen, auch das Richtigste, was je bei uns über Kunst gesagt wurde. Die Übung war so außerordentlich, daß, obwohl im wesentlichen immer nur mit der Poesie, dem schwierigsten und gefährlichsten Material, demonstriert wurde, Erkenntnisse von so reiner Abstraktion gelangen, daß das für die Poesie Gefundene als detaillierte Maßregel für die bildende Kunst genommen werden kann. Man würde nicht schlecht erstaunen, käme heute einer auf die Idee, Jean Pauls Ästhetik ins Moderne und auf die Malerei zu übertragen. Die primitiven Irrtümer, die heute den Kampf der Meinungen aufhalten, sind dort mit dem kleinen Finger erledigt. Nur kam schon damals niemand auf diesen Einfall, genau wie heute der Literaturverständige, der im Dichtwerk mit Sicherheit die Fehler in Nuancen herausfühlt und dafür gutkritische Gründe anzugeben weiß, nicht im entferntesten daran denkt, dieselbe Reflexion gegen seine verbohrte Meinung von der bildenden Kunst auszuspielen. Daneben brachte der literarische Ursprung der Ästhetik die bekannten Sünden in die Anschauung der Malerei, die noch heute halten, und schon dieser Ursprung genügte dem Laien, das Richtige falsch, den Irrtum noch falscher auszulegen. Der infolge seiner Enge verkehrte Schluß überzeugte mit seiner leicht leserlichen Kürze die Menge. Das Richtige dagegen war nie deutlich, einmal schon infolge der Vorliebe der Zeit zu eleganter Formulierung, indem man ein Wort für das andere setzte, wobei so allgemeine Wahrheiten entstanden, daß schließlich alles Konkrete durch die Maschen ging; dann, weil dem Autor und

dem Leser das Beispiel außerhalb der Poesie fehlte, an dem man die Erfahrung verdeutlichen und vertiefen konnte. Der einseitige Hinblick auf die Literatur brachte selbst die richtigste Erkenntnis in Gefahr, mißverstanden zu werden. Die Gewohnheit, den Dichter nach seinen rein menschlichen Schicksalen zu messen, scheidet nicht die Möglichkeit aus, trotzdem dem Wert des Dichtwerks gerecht zu werden, färbt aber notwendig die Betrachtung der Malerei und der Plastik ins Literarische. Man übertrug unbewußt die Einsicht in die leicht kenntlichen Zusammenhänge des Menschen und Dichters mit seinem Werk auf die Kunstästhetik und vergaß, daß, was in das Werk großer Dichter hineinzuragen scheint, immer schon Form ist, während das gleiche in der bildenden Kunst das Hineinragen eines kunstfremden Elementes bedeutet. Denn so lange hier nicht das persönliche Schicksal vollkommen von der Form aufgesogen wird, hat es nichts mit der Kunst zu tun. Vollzieht sich aber die notwendige Wandlung, so verliert der Laie nur zu oft die letzte Stütze seiner Teilnahme und kehrt sich vom Autor ab. Dieser literarischen Anschauung der Kunst verdanken wir die Wucherung philosophischer Suggestionen in der deutschen Malerei, die wie Unkraut das Bild bedecken und sehr oft ganz zerstören. Man kann nicht leugnen, daß die Tendenz nicht lediglich kunstfeindlichen Regungen entspringt. Ihr erster Ursprung ist vielmehr ein höchst respektabler Idealismus, menschlich durchaus gerechtfertigt und nur dadurch zum Schaden verurteilt, daß ihm nicht gelingt, seinen Impuls von dem Allgemeinen auf das Besondere zu lenken. Er denkt ohne System und treibt zur Demonstration legitimer Empfindungen, denen nichts als die Verwendung fehlt.

Menzel ist das Resultat der genau entgegengesetzten Anschauung. Die Phrase vom Gemüt trifft ihn nicht, und die Leute, die das Kunstwerk immer nur auf die gleiche Etikette hin untersuchen, finden in diesem Berliner

reinsten Wassers reiches Material zur Kritik ihrer Gelübde. Aber der Unterschied fördert nicht. Menzel unterdrückt nur die Symptome der Maler-Philosophen. Nicht mal alle übrigens; denn seine Genremalerei ist nur durch den Gegenstand von der der anderen verschieden. Ob man ein Coupé mit schwitzenden Berlinern malt, nur um die vermeintliche Psychologie dieser Bourgeois zu erforschen, oder die Gebilde seiner Phantasie darstellt, nur um die Gedanken der Kinder seiner Phantasie darzutun, läuft auf dieselbe höhere oder niedrigere Auffassung der Kunst als Genremalerei hinaus. Andererseits aber vermag eine Darstellung, nur weil sie auf alle Pseudo-Psychologie verzichtet, ebenso wenig zur Kunst zu werden. Das Bestreben, eine Tatsache zu befestigen, weil sie existierte, beruht, ob diese Tatsache gesehen oder geträumt war, auf derselben Verwechslung der Kunst mit einer praktischen Erinnerungsstütze oder mit einem Reservoir von Wirklichkeiten und Symbolen, und läßt wiederum das Wesentliche aus dem Auge. Vertieft man sich in das wenig ergiebige Studium dieses Doppel-Irrtums, so findet man die literarische Anschauung des Maler-Philosophen und die unliterarische Menzels als polare Erscheinungen derselben Welt. Man kann verfolgen, wie sich beide zuerst in gemäßigten Zonen verhältnismäßig nahe waren und sich dann in stetig entgegengesetzter Richtung nach zwei bis dahin unentdeckten Polen entfernten. Die eine ging dabei durch das heiße Land berauschter Romantik hindurch und verlor sich in das absolut Phantastische, die andere durchquerte kühlere Gefilde und verlor sich in das absolut Sachliche. Und wie ganz heiß und ganz kalt dieselben Phänomene ergeben, so ist auch die Wirkung der beiden Pole deutscher Malerei dieselbe. Sie sind beide nur lokal verschieden und gleichen sich in dem Nichtlebensfähigen ihrer Gebilde. Die Kunst liegt in einer anderen Welt, in der das Phantastische einer-

seits, das Sachliche andererseits in ungebundener Form nicht vorkommen. Man mag, um der relativen Überlegenheit des Menzelschen Extrems über seinen Gegenpol ihr Recht zu geben, das Bild derart vervollständigen, daß die Welt kunstmäßiger Wirkung der von Menzel durchquerten Globushälfte im ganzen näher bleibt als der anderen, so daß selbst der Menzel-Pol noch einen schwachen Strahl erhält, während der andere im ewigen Eise erfriert. Doch sind das Nuancen, die nicht viel zu sagen haben. Ich nannte die Gebilde nicht lebensfähig, das heißt unwesentlich, unschädlich, insofern als sie nicht vermögen, die große Entfernung zwischen ihnen und der Sphäre der Kunst zu durchstrahlen. Diese Gemeinsamkeit wird noch deutlicher, wenn wir das Unschädliche wieder durch das Komische ersetzen und uns an die engere Bedeutung des Begriffes halten. Böcklin erkennt man dann am schärfsten. Die einzige Möglichkeit nämlich, seinem Extrem die Bedeutung als Kunstwert zu retten, könnte nur in dem Beweis liegen, daß er im Aristotelischen Sinne nicht Komiker, sondern Karikaturist sei. In der Unhaltbarkeit des vermeintlich Karikaturhaften seiner Kunst erschöpft sich das Böcklin-Problem. Dies habe ich an anderer Stelle untersucht. Ich deutete dort die Parallele mit Menzel an, indem ich auf das gemeinsame Verhältnis der Jugendwerke zu den späteren, auf die falsche Stellung der Schätzung dieser gemeinsamen Differenz gegenüber und auf die in der sachlichen Illustration endende Tendenz beider Künstler hinwies. Wir finden hier die Parallele im Abstrakten wieder. Alles was bei Menzel den Unterschied zwischen Genie und Fleiß ausmacht, entscheidet auch gegen Böcklins Wert. Wir zeigten das Genie Böcklins, so weit es sich nicht „unschädlich" erwies, und den Fleiß, soweit er nur dem Unschädlichen diente, nämlich den Trieb, den Einzelfall zu erschöpfen. Je reiner die Abstraktion, d. h. die Ent-

kleidung Menzels von allem Zufälligen gelingt, desto deutlicher wird der Parallelismus hervortreten. Ich gehe auf den Vergleich der ästhetischen Anschauungen der beiden Künstler nicht weiter ein; der Leser wird an der Hand des Nachgewiesenen die Vergleichsmomente selbst zu finden wissen. Dagegen bin ich noch eine letzte Untersuchung des Komischen in Menzel schuldig. Auch sein Irrtum färbt sich am deutlichsten auf unserer gesicherten Vorstellung von der Karikatur ab. Wir haben nur nötig, die logischen Beziehungen des Menzel-Extrems zu diesem geläufigen Begriff zu untersuchen und dann die Gründe aufzudecken, die seine Stellung zur Karikatur bewirkten. Diese Gründe werden uns einen gewichtigen Unterschied zwischen Böcklin und unserem Meister sehen lassen, der sich nicht auf das Artistische im engeren Sinne beschränkt.

Die Feinde Menzels nannten ihn noch in den siebziger Jahren einen Karikaturisten. Das hätte ein Ehrentitel sein können. Sie gaben ihn, weil sie sich ärgerten, daß er nicht wie sie hübsche Mädchen, tollkühne Generäle und witzige Mönche malte. Sie verstanden ihn nicht und hatten den großen Menzel der Vorzeit noch viel weniger verstanden. Menzel ärgerte sich, sagt man, über den Titel. Die Leute hatten unrecht. Sie sahen eine Übertreibung und nannten das Karikatur. Karikatur ist in der Tat Übertreibung, aber es ist dabei nicht gleichgültig, was übertrieben wird. Alle Kunst ist Karikatur, von den Monumenten der Ägypter bis zu Forain. Ob man die schweigende Pracht der Figuren des Parthenon nimmt oder die zerklüfteten Heiligenstatuen der Gotik, die starren Buchstabenfiguren der Mosaiken oder van Eycks Adam und Eva, die schwellenden Weiber des Rubens oder Rembrandts glühenden Ernst, Chardin oder Corot, Manet oder Liebermann: allen ist die Fähigkeit

gemeinsam, das was jeder zu sagen hatte, so kurz wie der Sache möglich, so stark, wie sie können, zu sagen. Darin liegt schon die Beschränkung, die das scheinbar Willkürliche der Karikatur im Laien-Sinne ausschließt. Nicht die absolute Vereinfachung gibt das Resultat, sondern die durch die Eigenart des Gegebenen bedingte. Man hat zumal in unseren Tagen, wo der Stil zu einem abstrakten Begriff wird, der an sich schön und gut sein soll und namentlich gefällt, wenn er primitiv wirkt, allen Grund, diese Einschränkung zu betonen. Was den engeren Begriff der Karikatur bestimmt, uns also veranlaßt, Daumier einen Karikaturisten zu nennen, Michelangelo nicht, ist eine ganz äußerliche Frage sehr veränderlicher Konvention. Wir wissen heute schon bei vielen Zeichnungen der Vergangenheit nicht mehr recht, wie weit sie ernst gemeint waren, und brauchen uns auch, solange wir nur die Kunst betrachten, nicht im geringsten darum zu kümmern; denn solange ist jedes Kunstwerk ernst gemeint. Der äußerliche Unterschied beruht lediglich auf einer Stoffrage und rührt davon her, daß das vereinfachte Motiv auf aktuelle Vorstellungen im Geiste des Betrachters stößt. Darunter verstehe ich solche, die in groben Umrissen bereits irgendwie vorbereitet sind. Sie werden von dem Karikaturisten benützt, entweder durch Anschluß an sie, indem er sie mit der Form übertrifft, d. h. noch wahrscheinlicher und sicherer macht, oder durch den Widerspruch gegen sie, indem er die Opposition durch die Form überwindet. Das heißt also: die Form ist die Waffe, nicht etwa der Witz. Diesen fügt vielmehr der Betrachter aus dem Subjektiven hinzu.

Der wachsende Trieb der Individualisierung bewirkt, daß das klassische Beispiel des Don Quichotte heute immer weniger Parallelen findet, während die opponierende Karikatur zunimmt. Je mehr sich die Masse ausbreitet, desto energischer wehrt sich der einzelne.

Nun wäre nichts verkehrter, als von Menzel bewußte Karikaturen zu fordern. Ebenso gut könnte man irgend einem großen Dichter vorwerfen, seine Kunst nicht mit der aktuellen Satire erwiesen zu haben, und würde damit stets nur eine Entwertung des Werkes fordern. Dagegen bleibt die Forderung der Vereinfachung bestehen, die wir in allen großen Künstlern erfüllt finden. Diese Forderung aber ist nur scheinbar rein artistischer Art. Als solche wäre sie allen möglichen Kontroversen unterworfen. Sie besteht aber nicht nur in unserer Erfahrung, auf Grund kunstgeschichtlicher Vergleiche mit allen nur möglichen hervorragenden Erscheinungen verschiedener Epochen, sondern als natürlicher Träger unserer Vorstellungen von der Kunst, als elementarer Grundsatz, der für den höheren Nutzwert der Kunst wesentlich ist. Das berühmte Wort eines Malers vor den Fresken Michelangelos: Das ist ja Daumier! deutete nicht allein eine artistische Beziehung an. Dieser Sinn wäre in Anbetracht der enormen Überlegenheit des Meisters der Sixtinischen Kapelle kindisch und frivol gewesen und hätte Daumier notwendig unrecht getan. Tatsächlich aber wuchs Daumier mit diesem Vergleich in der Achtung des Betrachters, weil erkannt wurde, daß hier ein weit größeres Genie in seiner Art dieselbe individuelle Erfassung einer der ganzen Welt geläufigen Vorstellung zeigte, die Daumier in seiner Welt ebenso selbständig sehen ließ. Zu der Vereinfachung tritt also die Selbständigkeit als unentbehrliche Ergänzung. Sie deutet schon die Bedeutung des Menschlichen in dieser scheinbar nur kunstwissenschaftlichen Frage an. Denn die Selbständigkeit erwächst natürlicherweise nicht aus dem Handwerk oder aus der Aufgabe, sondern kann immer nur von der Persönlichkeit als solcher gebracht werden.

Über die Persönlichkeit in der Kunst ist schon so viel geschrieben worden, daß der Begriff unter der Last

der Auslegungen verschwindet. Die oben angedeutete literarische Quelle deutscher Kunstanschauung trieb immer dahin, den Begriff zu wörtlich zu nehmen und auf seiner oberflächenhaften Sichtbarkeit zu bestehen. Sie legte das Geforderte in das Bild, statt hinter das Bild, wo es hingehört. Denn nur in der Verschmelzung mit dem Kunst-Apparat kann das Persönliche den Wert behaupten, nicht dadurch, daß es sich über den Apparat erhebt. Wir finden es genau wie im Leben als die Kraft, die die Teile zum Ganzen verbindet. Es geht uns nichts an, solange es nicht diese Wirkung ausübt. Wir können also das Wesen des Persönlichen lediglich aus der Form des Werkes erkennen.

Bei Menzel steht nun, nachdem die Schwächen des Werkes offenbar wurden, nichts im Wege, in der Persönlichkeit nach den Gründen zu suchen, und da möchte man das, was ihn abhielt, sich der nicht-aktuellen Karikatur, der Kunst schlechtweg, zu ergeben, einen Mangel an politischem Instinkt nennen. Das sei zunächst — um den Leser zu beruhigen, daß hier nicht Dinge in die Kunst gezogen werden, die nichts mit ihr zu tun haben — nur als Analogon gemeint. Der Instinkt des Politikers und der des Künstlers sind verschiedene Ausflüsse aus derselben Quelle, und es scheint mindestens sehr wahrscheinlich, wie ich schon an anderer Stelle andeutete, daß ein Volk ohne starken politischen Instinkt auch nicht in der Kunst zu besonderen Leistungen befähigt ist; es steht fest, daß alle Kunst-produzierenden Völker starke Politiker waren und sind. Der Zusammenhang ist ganz natürlich und kann nur dem entgehen, der die Kunst als einen nebensächlichen Separatbetrieb auffaßt, nicht in ihr die natürliche Spitze eines organischen Gebäudes sieht. Künstler und Politiker bedürfen der Erhabenheit eines gesicherten Standpunktes, um das Zusammenwirken der Dinge

zu erkennen, der Einzelheit ihr Recht zu geben und darüber nicht das Interesse des Ganzen außer acht zu lassen. Man könnte dasselbe von jedem Beruf sagen, es gilt aber zumal von der Politik, weil ihr Element, die Beziehung der Menschen untereinander, von nicht kontrollierbaren Faktoren relativ unabhängig ist, während in anderen Wissenschaften die Beziehung des Menschen zu einem Dritten der Forschung natürliche Hindernisse in den Weg stellt. Beide, Politiker und Künstler, gelangen zu ihrem Standpunkt nur mit Hilfe starken Intellektes und behalten ihn nur mit Hilfe starker Moral. Was vorher über diese Eigenschaften gesagt wurde, läßt sich wörtlich auf den Politiker übertragen. Die Klarheit der Erkenntnis und die Treue, mit der am Erworbenen festgehalten wird, machen hier wie dort den Wert der wirkenden Persönlichkeit. Detaillieren wir das Moralische, auf das es ankommt. Es besteht nicht in einer dem Sentimentalen willkommenen, engbrüstigen Duldsamkeit; denn das wäre mit der natürlichen Rolle des Persönlichen gesunder Menschen unvereinbar und triebe nur zur Phantasie- oder Ideal-Politik des schlechten Staatsmanns. Man kann es besser Generosität nennen, wenn man dem Worte die denkbar weiteste Bedeutung beimißt. Das heißt: die Fähigkeit, Opfer zu bringen; Opfer jeder Art, persönliche und andere; die Rücksichtslosigkeit, von sich und anderen Hingaben zu erzwingen, wenn es die Sache verlangt. Das Opfer am eigenen Leibe steht natürlich im Vordergrund. Es wird durch das notwendige Aufgehen des Persönlichen im Werke bedingt.

Verlassen wir nun die Analogie. Wir erkennen das Opferungsvermögen des Künstlers deutlich in der selbständigen Vereinfachung, die wir vorher als Agens der Kunst gefunden haben. Wenn wir nach einem Worte Liebermanns die Geste der Hingabe im Kunstwerk „Weglassen“ nennen, so bezeichnet die rücksichtslose Ent-

fernung aller Momente aus dem Bilde, die nicht dem Rhythmus dienen, nicht nur eine Artisteneigenschaft des Künstlers — bei uns Technik genannt — sondern eine moralische Qualität des Autors. So gelangen wir zu dem Punkt, auf den es mir ankam, zur Erkenntnis des Menschlichen, das der Kunst und allen anderen hohen Betätigungen des Menschen gemein ist. Was dort zur Bedeutung treibt, macht auf allen Gebieten das Allgemeine an der besonderen Hingabe. Daher gehört zum großen Künstler der große Mensch. Genie ist Größe.

Der überwiegenden Masse der Werke Menzels fehlt das Karikaturhafte. Er besaß es im weitesten Umfange, als er den Kugler illustrierte und die dem Geist jener Illustrationen verwandten Werke zeichnete und malte. In demselben Manko liegt der Grund, warum wir aus seinen Schilderungen unserer Zeit zu keiner Befriedigung gelangen. Denn die Schilderung müßte vom Autor etwas Erhebendes verraten, da in der Zeit, wie er sie darstellt, nichts dergleichen zu spüren ist. Das Erhebende würde, um wirken zu können, notwendig Kunst sein.

Es fehlte ihm die Opferfreude und der Mut, aus dem Gegensatz zur Masse Kräfte zu ziehen. Man kann das sowohl wörtlich im Sinne des Handwerks nehmen und darin den Grund der kontrollierbaren Schwächen seiner Bilder, des Mangels an Einheit sehen; als auch im übertragenen Sinne, und darin den Urgrund der in der Kunst wirksamen Schwächen des Menschen erkennen. Menzel befand sich in keinem Gegensatz zu dem wachsenden Instinkt der Masse, er fühlte sich darin behaglich und liebte ihn. Just das, was zur Karikatur herausfordert, das breite Lächeln proletarischen Instinktes, erwarb sich seinen Enthusiasmus. Er kämpfte nicht gegen das kunstfeindliche Element, sondern unterstützte es mit immer wirksameren, fast möchte man sagen, immer solideren Waffen. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß er in den

Bildern, deren Modell der „Markt von Verona“ repräsentiert, eine Vollkommenheit gewisser Fähigkeiten erreichte, die er vorher nicht besaß. So viel verschiedene Typen, wie auf dem Marktbild zusammengekommen sind, hat er bis dahin nicht zu kombinieren gewußt, und in manchen noch späteren Aquarellen stapelt er noch mehr Dinge in viel kleinerem Rahmen auf. Häufen wurde seine Leidenschaft, ein nur von den Muskeln begrenztes Aufnehmen, das sich schließlich zu einer Lebensnotwendigkeit steigerte, wie Essen und Trinken. Die Menge sah dem Prozeß von weitem zu und staunte über die Masse, die dabei herauskam, wurde sich des Ernstes dieser Funktion bewußt und bewunderte seinen Fleiß, sein Genie.

Gegen solche Vollkommenheit wehren wir uns. Sie ist in dem Zeitalter, wo alles nur ans Häufen denkt, am wenigsten die hohe Ausnahme, in der sich eine große Persönlichkeit entscheidet. Auf handbreite Enge gespannte Vielseitigkeit, das Vielfache, das immer eindeutig bleibt, die Seligkeit kleiner Betriebsamkeit, die Wollust überflüssiger Mühe: nichts ist weniger Genie. Eine Merkwürdigkeit vielleicht, wie es deren in unserer auf Spezialitäten dressierten Zeit hunderte gibt; nützlich, wenn man sich in den Kreis zwängt, für den sie von Nutzen sein kann, und vergißt, daß der Kreis selbst zur ewigen Nutzlosigkeit verdammt ist. Nicht Genie, sondern die mechanische Nachbildung eines Genies im kleinen, wie das Modell einer Maschine; nicht vom Zweck genesen, sondern zwecklos; nicht groß, sondern klein im Kleinsten. Kein Genie, sondern ein Phänomen, dem gelingt, seine große Kraft nicht in Taten umzusetzen.

Unsere Zeit aber steht jedem Unikum geblendet gegenüber. Wir eilen so geschwind durchs Leben, und was sich uns während dieser kurzen Spanne bietet, ist so verzweigt, daß nichts als die Wiederkehr desselben Tons, derselben Formel, desselben Bildes, sei es auch

noch so unverständlich, uns Eindruck macht wie die Wiederholung des Plakats an der Ecke der Häuser. Du bist da, folglich bist du etwas! sagt sich der eilige Blick, und es dauert nicht lange, so ist ein ganzes Gewebe flüchtiger Einbildungen darüber. Auf solche Art kann man sehr vieles aufnehmen, genau so viel wie es Menzel selber tat, viel mehr als die stillen Leute zuzeiten Goethes. Ganzer Welten Bilder, von denen jedes das nächste in Frage stellt, lassen sich, wenn man eilig ist, klassieren. Aus der Andacht wird Neugier, aus der Bibel der Bädeker. Wir sehen mit tausend Augen, hören mit tausend Ohren und unsere Rede scheint von tausend Zungen zu kommen. Nur dringt bei diesem massenhaften Aufnehmen und Abgeben der Blick nicht mehr in das nahrungsbedürftige Ackerland der Seele. Man wird automatischer Pflug und pflügt ohne zu graben, Träger regelmäßiger Funktionen, wie heute neun Zehntel der Menschheit.

So wandelt sich die Kunst zu dem Wesenlosen, über dessen Sinn und Zweck sich der Spießer den Kopf zerbricht und gelehrte Leute Bücher schreiben. Das Thema ist schon angeschlagen worden und wurde von betriebsamen Sozialisten ernsthaft erörtert, ob die Kunst nötig sei, ob nicht in unserer fortgeschrittenen Zeit dergleichen Merkwürdigkeiten, die sich dem regelmäßigen Verdauungsprozeß widersetzen und nicht von Staats wegen geregelt werden können; ob solche Weisheit, über die kein Weiser mit dem anderen übereinstimmt und die Aufwand kostet, Geld, Zeit, Gedanken; ob solcher Zeitvertreib dreier verrückter Menschen nicht eigentlich wert sei, abgeschafft zu werden. So wie man die kirchliche Trauung abgeschafft hat und die Privilegien des Adels. Es könnte frevelhaft scheinen, sich gegen solche Vorschläge aufzulehnen. Übrigens scheint es, daß man ganz von selbst, ohne große Beschlüsse auf Grund einer stillschweigenden Übereinkunft zu der Lossagung gelangt.

Die meisten Manifestationen unserer dem Kult des Schönen zugeneigten Empfindungen gleichen immer mehr den Gefälligkeiten, die man sich in Gesellschaft zu sagen pflegt, und dienen dazu, die Verwandlung der Menschheit zu verhüllen. Unser Kunstinteresse ist die Höflichkeitsbezeugung an eine depossedierte Majestät.

MENZELS BEDEUTUNG

CARLYLE hatte den Optimismus, immer gerade, wenn er sich und andere eingehend von der Verderbnis der Anschauungen seiner Zeit überzeugt hatte, zu erklären, er habe die feste Überzeugung, es würde demnächst besser werden. Solche Interjektionen haben in ihrer gänzlichen Zusammenhanglosigkeit etwas Rührendes. Man sieht den unglaublich gutmütigen Menschen vor sich, den Whistler gemalt hat. Er dachte dann plötzlich aus einer anderen Richtung und glaubte seine Zeit und sich dazu vor dem lieben Herrgott entschuldigen zu müssen. Dachte wie Jean Paul in einem Briefe an Ellrodt in Baireuth: „Der enge Erdensohn, der nicht den Mut hätte, das Wetter eines Sommers als Vikariatgott zu machen, erdreistet sich, das Wetter eines ganzen Menschenlebens, an dessen Leitung das Geschick einer Nachwelt hängt, entwerfen zu wollen. Er betrauert andere, als gäbe es keine Zukunft dort, und sich, als gäbe es keine hier. Alle unsere Leidenschaften sind Ungläubige und Gottesleugner.“ Nun ist das ganz schön und gut, wenn es wirklich den lieben Gott gibt, der für alle Dinge und auch für die Malerei in Deutschland sorgt. Da sich aber in unseren Zeitläuften die Zweifel am Dasein dieses Konservators unserer Geschicke immer weniger beschwichtigen lassen, wird nichts anderes übrig bleiben, als für unsere Gebrechen selbst einzutreten.

Das scheint ohne strenge Kritik, namentlich ohne die Erkenntnis der spezifischen Lücken unserer eingeborenen Kunst nicht möglich. Der hartnäckig wiederholte, zumal in unseren Tagen immer wieder auftauchende Versuch, unsere Laster zu Tugenden zu prägen, treibt uns immer weiter in die Irre. Und selbst die scheinbare Duldsamkeit gegen erkannte Schwächen unserer Helden ist verhängnisvoll, sobald das Schwache zugunsten des Irrtums exploitiert werden kann. Sehr oft hört man am Schluß

von Diskussionen über Halbgötter die Phrase: wo viel Licht, da viel Schatten! und den Vorwurf, ob es denn eine Vollkommenheit gäbe, ob es nicht besser sei, sich nur an das in so reichem Maße vorhandene Gelungene zu halten und das andere zu ignorieren. Das klingt sehr legitim und vernünftig und ist in der Tat ohne weitere Zusätze die selbstverständliche Vorschrift für vernünftige Kritik. So verstanden nämlich, daß alles Unwesentliche auszuscheiden hat. Das Wesentliche in einem Künstler aber beschränkt sich durchaus nicht auf das Gelungene, ganz abgesehen von unserer beschränkten Fähigkeit, die reife Frucht zu erkennen. Der Künstler ist für uns das, was wir an ihm lieben, und jede vernünftige Kritik lobt oder tadelt im Künstler die Liebe der anderen zu seinem Werke. Denn diese Liebe ist die Mutter seines Einflusses, des Nutzens, der jeden positiv Gesinnten, d. h. nationalökonomisch denkenden Gelehrten nicht am wenigsten interessiert. Man schätzt die Kunstwissenschaft zu niedrig und empört sich deshalb über Leute, denen der Beruf nicht gering genug dünkt, um ihn zu der anderen und zum eigenen Pläsier auszunutzen. Es gehört keine Anstrengung dazu, um in dieser Mißachtung die direkte Folge der Mißschätzung der Kunst überhaupt zu erkennen. Man wünscht nicht viele Worte um eine Sache, die auf dem behaglichen Niveau der Gesellschaftsspiele figuriert, und wehrt sich gewaltig, wenn aus solcher Auffassung unweigerliche Schlüsse auf weitere Gebiete der Gesittung gezogen werden. Es gehört zu der Erklärung der Dekadenz eines Künstlers wie Menzel die Voraussetzung eines ungeheuerlichen Verfalls des Volkes. Denn so gut wie jedes Land die Fürsten, die Staatsmänner, die Gelehrten, die Frauen und die Polizisten hat, die ihm zukommen, so gut hat es die Kunst, die es verdient. Ernste Kritik zielt in der Erforschung des Stückchens Kunst auf das Studium des Körpers, dem es

angehört, und bessert, wenn sie fruchtbar ist, das Ganze. Daher ist nichts korrupter als die Phrase, daß man sich bei einem Kunstwerke denken könne, was man wolle, und daher jede Darstellung der Gedanken über Kunst problematisch bleibe. Das gilt immer nur von den Gedanken des Menschen, der solche Dinge sagt. Denn ihm wird die Kunst immer nur Zeitvertreib sein, nicht der große Messer der Kultur des Volkes, seiner Seele, seines Genies.

Wir müssen das Genie lieben unserer Rasse wegen, weil wir sonst untergehen, moralisch und physisch. Der Wahnsinn, zu glauben, man könne ein Reich mit Festungen, Soldaten, Maschinen und Geld vor dem Untergang schützen, bedurfte nicht der jüngsten Ereignisse, um geahnt zu werden. Die Seele ist nicht lediglich dazu da, um uns einen etikettierten Unterschied vom Tier zu geben, sondern die geeinte Summe greifbarer physiologischer Funktionen, und ihre Zerrüttung bringt notwendig die Einzelteile zum Verfall. Auch wenn sich unter der Abkehr von solcher Einsicht die materiellen Schätze mehren, weil der Intellekt sich lediglich auf Häufung konzentriert und daher natürlicherweise hier reicher produziert als je zuvor: nur dem Blinden entgeht das Belanglose solcher Argumente für die Blüte. Ein Volk, das seine Gaben lediglich in tote Dinge verwandelt, deren Transportfähigkeit das Leblose verdeckt, leert sich notwendig aus. Der Materialismus ist nicht der Seele wegen verderblich, sondern weil er die Materie zerstört.

Und weil wir das Genie, die höchste Steigerung der Seele, lieben müssen, deshalb haben wir so säuberlich wie möglich auf die Reinhaltung des Begriffs zu achten, denn der Wert, den wir erteilen, ist unser Wert. Daher haben wir Strenge an den Leuten zu üben, die oben stehen und nach denen sich die Blicke richten. Sicher nicht mit kleinlicher Beschränkung. Die Fehler großer Leute können ungeheuer sein, ohne daß es sich lohnt, ohne daß

man sich erlauben darf, darüber eine Zeile zu verlieren. Ja, man mag ihre Laster verherrlichen, wenn nur ein Funken von Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß wir ihnen die Größe des Restes verdanken. Ich würde verstehen, daß man heute großen Menschen Hekatomben opfert, so blutig wie das Gemetzel, das dem Manne auf dem russischen Throne dargeboten wurde. Weil die Welt die Größe dringender als irgend etwas braucht. Aber es gibt keine zu grausame Härte gegen das Genie, das seiner unwürdig wurde und uns um die Frucht bringt, deren Samen wir alle, Millionen für einen, an ihn verschwendet haben.

Daher bedeutet uns Fleiß, die bürgerliche Tugend Menzels, nichts. Alte Weiber mögen sich daran erfreuen. Nicht Sklavenseelen, die im Joche keuchen, haben die Frucht zu messen, die hier fällig war. Der Fleiß war Laster. Menzel opferte ihm eine Hekatombe. Es hieße die wenigen Brosamen, die ihm achtlos entfielen, das einzige, was wir von ihm haben, zu dem übrigen werfen, wollte man die ungeheure Schuld leugnen, mit der er abtrat. Sie ist größer als die Böcklins. Böcklin hatte nicht im kleinen Finger die Gaben Menzels und ahnte nicht die Sphäre möglicher Wirkung, war durchaus tragisch und rein. Er hätte nicht einen Strich getan, den ihm sein Gewissen widerraten hätte. Sein Fehler steckte nicht im Willen, sondern im Bewußtsein. Sicher hat er unendlich schlimmere Verwirrung angerichtet als Menzel. Dieser war immer uneingestandenermaßen unsympathisch und der Respekt vor ihm überschritt nie die Grenze des Platonischen. Böcklin wirkte. Das Menschliche, das allzu Menschliche, riß jeden mit sich fort. In ein paar Jahren aber, wenn der krasse Irrtum seiner Laufbahn selbst dem kleinsten Akademieschüler offenbar geworden ist, wird dieses Argument, das heute mächtig gegen ihn spricht, in den Hintergrund rücken, und dann wird man sich sagen müssen, daß der Notbehelf, zu dem

er griff, ein Ausfluß seiner beschränkten Gabe war, und daß nicht seine subjektive Schuld die Folgen seiner Wirkung treffen. Menzels Gabe steht schon heute außerhalb jeder Diskussion. Wir haben im 19. Jahrhundert keinen Größeren gehabt, und heute schon fordert die Lüge oder die Dummheit, die sich sträubt, den Wert des frühen Menzel in unabsehbare Höhe über den Rest zu rücken, das Lächeln selbst der Schüchternen heraus. Er ist nicht ganz davon freizusprechen, daß es nicht lediglich Mangel an Einsicht war, der ihn von der Bahn der Kuglerillustration, der frühen Zeichnungen, der Bilder vom „Balkonzimmer“ bis zum „Gymnase“ entfernte, — sondern weil die Schwächung des Künstlers Menzel dem Bürger Menzel vorteilhaft oder mindestens bequem erschien.

Je gerechter man das Frühwerk schätzt, um so unerbittlicher muß man logischerweise die überwältigende Mehrheit der Produktion Menzels als verfehlt betrachten. Nicht weil ihr jeder Wert abgeht. In der Folie seines Genies erkannten wir einen Abglanz seiner eminenten Begabung. Verfehlt vielmehr, weil das Versprechen des Künstlers, das noch über den tatsächlichen Wert der besten Werke hinausgeht, nicht nur nicht erfüllt wurde, sondern weil auch nichts geschah, um zu erfüllen, weil trotz erhaltener Qualitäten in den verfehlten Sachen die ganze Tendenz des Künstlers das Versprechen leugnet.

Hier begegnet uns der Fall der Loslösung des Genies von dem Menschen, dessen Möglichkeit zu Beginn dieses Teils geleugnet wurde. Ich sagte, es gibt keine verirrten Genies, weil sich alles in uns sträubt, die Gabe nicht als den unteilbaren Komplex aller die Größe bedingenden Eigenschaften aufzufassen. Auch die Ausnahme, die wir hier vor uns zu haben glauben, trügt natürlich. Der späte Menzel war nicht mehr genial. Aber die Grenze zwischen Größe und Kleinheit gibt sich hier so dramatisch kund, so sichtbar vom Willen abhängig, daß

wir von vornherein geneigt sind, einen Dualismus vorauszusetzen. Und soviel steht an diesem Fall fest, und dadurch unterscheidet er sich von allen bekannten analogen Fällen: das Genie war in einem Umfang vorhanden, daß die Schwächung unbegreiflich erscheint. Es fehlt hier die Lücke, die sich im Jugendwerke anderer Künstler in ähnlicher Lage findet und die man zurückblickend trotz aller Schönheit des Dargebotenen entdeckt; sei es, daß glückliche Zufälle eine übermäßige Steigerung des Menschen, die aus bestimmten Gründen nicht dauern konnte, vollbrachten oder daß der Künstler auf ideal angepaßte Aufgaben fiel, die er nachher durch die Not gezwungen wurde, aufzugeben. Bei Menzel nichts dergleichen. Wir sehen ihn vor allen möglichen Aufgaben, mit ganz verschiedenem Material zu ganz verschiedenen Zeiten gleich sicher auf der Fährte künstlerischer Gestaltung. Er findet, ohne daß die geringsten äußerlichen Antriebe persönlicher Art vorausgesetzt werden können, die Wirkung, die ihm vorschwebt. Man muß sogar zugeben, daß er sich, so unsinnig es klingt, mehr gehen ließ, solange er auf der Höhe war, als anstrengte. So sicher gelang das Resultat und so bestimmt kann man nach den Proben auf das durchaus Leichtgefühlte der Aufgabe schließen.

Fehlte wirklich die Erkenntnis des gelungenen Resultats? Man ist nach den schon in frühster Jugend erkennbaren Schwankungen geneigt, die Frage ohne weiteres zu bejahen und so jede moralische Verantwortlichkeit Menzels auszuschließen. Dagegen wehrt sich unser ganzer Instinkt. Sicher gab ihm die Natur das Geschenk nicht ohne bittere Schale, und es wäre leichtfertig, die psychologischen Komplikationen zu unterschätzen, mit denen er sich herumzuschlagen hatte. Nie aber, wenn wir uns nicht ins Pathologische verirren wollen, vermögen wir uns einen Menschen, dem so reine

Werke schlichter Größe gelangen, dermaßen desequilibriert vorzustellen, daß ihm der ganze Umfang einer Erkenntnis fehlen konnte, von der Bruchteile genügen mußten, um ein in der Jugend so leicht behauptetes und später so grob vernachlässigtes Niveau der Werte zu sichern.

Der Umstand, daß der späte Menzel den frühen nicht würdigte, hat für diese Betrachtung keine Bedeutung. Denn er ist Folge, keine Ursache. Die rückblickende Schätzung konnte sich selbstverständlich bei dem großen Unterschied der Zeiten irren. Aber wie läßt sich die Verschiedenheit zwischen dem Menzel von heute und dem von morgen erklären? Man hat Grund zu der Annahme, daß er in den vierziger und fünfziger Jahren zuweilen an demselben Tag in zwei so verschiedenen Welten war wie etwa Anton von Werners Heroentum und Manets Impressionismus. Als er die Landschaften im Hotel de Rome sah, war Constable acht Jahre tot und genoß noch das große Prestige eines berühmten Toten. Ist es glaubhaft, daß Menzel diese Kunst nicht schätzte, die er vollkommen selbständig zu einer Folge von gediegenen Werken benutzte, und daß er sich nicht einer Tat freute, die seine frühsten Instinkte — man denke an Kugler — bestätigte! Und dann zehn Jahre darauf die Enthüllung in Paris und als Folge ein ungemein komplexes Werk, die absolute Negation der schwankenden Zwischenzeit und ein Meisterwerk, das wiederum die unbezwingliche Selbständigkeit Menzels erwies, auf keinen der Künstler, die er gesehen, einseitig zurückzuführen, gleich originell wie irgend einer der großen Maler, die sich ihm zeigten. Läßt sich da an der Erkenntnis zweifeln, die sich zum dritten Male in leuchtende Tat umsetzte!

War die persönliche Not so groß? Oder vielmehr, handelte es sich bei Menzel um eine so starke Diskrepanz zwischen Welt und Wille, daß der konsequenten Verfolgung erkannter Ziele die Aussicht auf genügenden Er-

werb fehlte? Der Fall ist oft genug dagewesen und hat die Schwächung entschieden. Kein Geringerer, als Millet, drohte im Anfang daran zugrunde zu gehen, aber der Fall zeigt in der Anlage keinerlei Analogie mit Menzels Schicksal. Wir wissen, daß der moralische Defekt Millets, wenn davon überhaupt die Rede sein kann, in eine Zeit fiel, in der er noch tastete. Die harte Not nicht allein, auch ein demoralisierender Lehrer verhinderten ihn, dem eigenen Instinkt zu folgen, aber er hatte noch nicht die Erleuchtung, wo der rechte Weg lag. Als ihm zum ersten Male ein echter Millet gelang, war sein Schicksal entschieden, und von da an gab es keine Untreue an der erkannten Pflicht trotz ungeheurer Not mit Frau und Kindern. Diese Not war unvermeidlich infolge der Einseitigkeit des Milletschen Ideals. Der Weg war zu schmal, um dem Publikum genügende Variationen zu bieten. Man kann in seinen Werken, die durchaus nicht alle auf der gleichen Höhe stehen, deutlich verfolgen, daß er sofort entgleiste, sobald er eine Erweiterung des Gebietes versuchte. Millets Verwandter, van Gogh, zeigte nachher eine noch schärfer geschliffene Einseitigkeit, der selbst die minimale Erwerbsmöglichkeit Millets versagt blieb. Das Mißliche solcher Schicksale liegt in der Konstellation des Genies, das zu einer Zuspitzung treibt, ohne die nicht annähernd das Maximum der Wirkung erschöpft würde. Nur ein sehr geringes Nachlassen hätte van Gogh um jede Schönheit gebracht. Er hatte, bildlich gesprochen, nicht zehn Farben, mit denen er gefallen konnte, sondern zwei oder eine, und mußte versagen, sobald er sich nicht darauf beschränkte. Das heißt: die Wahrscheinlichkeit durchzudringen und das Publikum zu erobern, war vergleichsweise um hundert Prozent geringer als die Möglichkeiten Millets, und um viele hundert Prozent geringer als die Chancen Corots oder Courbets, ohne daß deshalb Millet, Corot oder Courbet auch nur im

mindesten von der Bahn abzuweichen hatten, die ihrem Genie die günstigste war. Und obschon diese Einsicht eine Vorstellung von dem Ernst des Kampfes gibt, die unsere Achtung vor der Persönlichkeit vergrößert, wie gering erscheint uns schließlich das Opfer im Vergleich mit der Tat, mit den hundert Momenten, die zu überwinden waren, um das Werk zu vollbringen! Wir begreifen an der Schönheit, die heute unter den Namen Millet, Corot, Courbet, van Gogh sichtbar unter uns wandelt, ohne weiteres, daß nichts Menschliches zu viel war, um sich solchem Dienste hinzugeben, und daß die Freude an der eigenen Tat groß genug sein mußte, um selbst die ganze Existenz als Einsatz für die Kunst zu wagen.

Menzel dagegen war insofern begünstigt, als ihm eine verhältnismäßig große Variation der Äußerung von Natur aus zu Gebote stand. Schon die seltene Fähigkeit, sich als Illustrator im Dienste der Geschichte vollkommen auszusprechen, verminderte die Fährnisse des Debutanten. Sie verschaffte ihm eine Erwerbsquelle, mit der Leute wie Guys, ohne die überwältigende Vielheit des übrigen, ihr Leben fristeten, nicht ohne bis zuletzt glänzende Dinge hervorzubringen; der Leute wie Daumier noch die Möglichkeit absparten, ihrer geheimsten und höchsten Leidenschaft, der Malerei, zu frönen. Ich weiß nicht, ob die Chancen des „Balkonzimmers“ und des „Gymnase“, das Publikum zu erobern, geringer waren als die der Don Quichotte-Bilder und Quai-Szenen Daumiers. Daß eine so isolierte Potenz wie Menzel unter den glücklichen Verhältnissen seines Debüts dahin gelangen konnte, auch den schwerer verständlichen Seiten seines reichen Wesens nach und nach Geltung zu verschaffen, sollte man annehmen. Es fragt sich: hat er es überhaupt versucht? Ich habe vergeblich die Menzelliteratur und Zeitberichte nach dem geringsten Anhalt für solche Vermutungen durchsucht. Über Böcklin, Feuerbach, Marées, Leibl und viele andere fehlt

es nicht an unzweideutigen Dokumenten für diese beachtungswerte menschliche Seite ihres Wirkens. Dagegen scheint dem Greis zuweilen das Verfehlte seiner Künstlerlaufbahn aufgegangen zu sein. Die Worte, die er im April 1903 zu einem Besucher sagte: „Die Hälfte meines Lebens bestand aus Reue," sind tragischen Geistes voll.[1])

Menzel hatte das Zeug zu einem sehr großen Künstler. Von dem nur durch die Virtuosität modifizierten Einerlei der Masse hebt sich das Bedeutende wie ein fremder Körper ab, der etwa nur die Färbung mit dem Reste gemein hat. Es erscheint beim näheren Studium wie das Entgegengesetzte der schlechten Eigenschaften Menzels. Dieses herausgeschälte Werk ohne das übrige, das man

[1]) Axel Delmar hat das Gespräch in diesem Frühjahr in der „Woche" mitgeteilt. Ein Auszug findet sich im ersten Aprilheft des „Kunstwart". Diesem entnehme ich: »„Sehen Sie," flüsterte er« (Menzel, während er dem Besucher den späten Holzschnitt „Friedrich der Große aus dem Jahre 1775" zeigte) »„sehen Sie, dieses schlaffe, feiste Gesicht und die erzwungen straffe Haltung zeigen den gealterten König. Damit bin ich zufrieden. Nur diese Augen kann ich nicht mehr billigen. So vermag kein alter Mann mehr zu gucken. Das ist gemacht und unwahres Zugeständnis an das steuerzahlende Publikum. Adlerblick!" Erstaunt blickte ich ihn an. „Aber, Exzellenz," wagte ich zu entgegnen, „Sie haben doch den Helden und Sieger des Siebenjährigen Krieges seinem Volk, nicht einem Publikum zeigen wollen! Wollen Sie solchem Mann erloschene Augen geben?" Menzel hob seinen ausdrucksvollen, wachsbleichen Kopf ein wenig zu mir empor. Seine Kinnlade bebte leise, und die Zunge stieß einigemal gegen die wenigen Zähne, als fiele ihr, das Folgende auszusprechen, besonders schwer: „Das eben habe ich nicht gekonnt, überhaupt nicht gekannt — verstehen Sie!" . . . Unbeirrt durch meinen stummen Versuch, seine unerhörte Mitteilsamkeit einzudämmen, hob er das zweite Blatt, eine Reproduktion des „Flötenkonzertes" zum Fenster empor. Sein Gesicht wurde noch ernster, und ich hatte Mühe, seine zu einem Murmeln herabsinkenden Worte zu verstehen: „Da betrachten Sie sich mal da den König! Hm — er ist mir auch nicht so gelungen! Der König steht da wie ein Kommis, der Sonntags Muttern etwas vorflötet. Da ist er doch noch jung und stolz! Der dicke Gotter gehört gar nicht ins Bild, und die übrigen sehen auch so hineingefabelt aus, um das große Zimmer zu füllen. Überhaupt habe ich's bloß gemalt des Kronleuchters wegen. In der „Tafelrunde" brennt er nicht — — hier brennt er! Manchmal reut's mich, daß ich's gemalt habe: enfin bestand die Hälfte meines Lebens aus Reue. So oder so."« Der Scharfsinn dieser Kritik ist bewunderungswert.

sich einen Augenblick als gar nicht vorhanden denken kann, verrät einen ganz harmonischen Menschen, der verhältnismäßig wenig produzierte und nicht in die Lage kam, seine Gaben zur Reife zu bringen. Man könnte sich ihn leicht als sehr jung gestorben denken. Das Typische daran ist ein ganz natürlicher Instinkt, der vielerlei anfaßt und ohne jede Anstrengung in allem das Richtige trifft oder mindestens sicher andeutet. Das Mangelhafte daran läßt sich viel leichter abstrahieren als in hundert anderen Fällen der deutschen Geschichte. Es ist vielmehr ein merkbar Zufälliges, etwa davon abhängig, daß der Maler nicht das rechte Material zur Hand hatte, mehr eine Äußerlichkeit, als ein im Wesen des Künstlers begründeter, unüberwindlicher Defekt. Der Mann, der so malte, sagt man sich, müßte unter wenig veränderten Verhältnissen, in ein paar Jahren, Wunderdinge geben. Und zwar sieht man diese Art deutlich voraus, so deutlich, daß man glauben möchte, er hätte sie schon gemacht und, um uns zum Narren zu halten, die Dinge irgendwo versteckt.

Diese greifbare Ausdehnbarkeit der Gabe Menzels scheint mir untrügliches Anzeichen einer durchaus genialischen Anlage. Denn ist nicht immer das in den Werken selbst der größten Meister genial, was sie über sich selbst hinausschnellend ahnen lassen? so daß man nicht sagen kann, dieses und jenes Werk ist das geniale; daß einem im Gegenteil bei jedem Werk, das man als Beispiel begeisterungsvoll dem Freunde preisen möchte, die Enttäuschung die Lippen versiegelt, trotzdem es wunderbar erschien und wunderbar ist. Weil hier und da etwas fehlt an dem Bilde des Göttlichen, eine Kleinigkeit vielleicht, die im Scheine Hauptsache wird. So geht es uns bei Menzel. Man sträubt sich, obwohl das Quantum seiner gelungenen Werke gering ist, seine edelste Eigenart mit der Nennung eines Werkes, etwa des „Gymnase“ oder des „Balkonzimmers“, zu bestimmen. Nicht etwa,

weil man in dem einen Bilde die Variation des Gegenstandes entbehrt; denn Menzels gute Sachen sind zufällig ohne Ausnahme frei von jedem Genremotiv[1]). Vielmehr weil man die lebend gewordene Form, die Menzel nicht aus diesem oder jenem Motiv, sondern aus sich selbst heraus geschaffen hat, mit keinem Bild erschöpft glaubt. Für ein Genie sind die Werke nur Zustände, nicht Endziele. Man kann sie das Stück Spur nennen, das auf dem Wege in die Göttlichkeit sichtbar gemacht wird, eine unendliche Kleinheit in dieser gewaltigen Perspektive. So gibt es kein bestes Bild Rembrandts oder Rubens', Velazquez', Delacroix' oder Manets, und die Beschäftigung mit diesen Meistern wird ihnen nicht gerecht, wenn sie sich an die Bilder einer willkürlichen Auswahl hält. Es handelt sich darum, das Stück Ewigkeit anzudeuten, das sie ausfüllen, und die Bahn zu zeigen, auf die sie uns locken. Den ganzen Unsterblichkeitsbegriff der Kunst umfaßt das Paradox, daß die Werke großer Künstler unvollkommen sein müssen, damit sie der Enthusiasmus vollende. Das Fertige ist das Talent, dem wir den Fleiß zusprachen. Jean Paul unterscheidet es mit Recht als das, was gestohlen werden kann. „Anfangs bestehlen ein paar Nachahmer, dann das Jahrhundert und dann kommt das talentvolle Gedicht, wie ähnliche Philosophie, die mehr Resultate als Form besitzt, an der Verbreitung um.“ Dieses Stehlen vollbringt auch der Betrachter, der ein Werk ohne Rest zu verschlingen vermag. Jean Paul hätte gerade so gut statt stehlbar eßbar sagen können, oder „unschädlich“. Das Talent ist immer sterblich. Man kann den Unterschied nicht besser bezeichnen als mit dem Vergleich Menzels mit Böcklin. Alles was vom Talent gesagt werden kann, trifft auf Böcklin zu, mag man den Umfang seiner guten Zeit so weit nehmen, wie man will. Das

[1]) Ich sage zufällig, denn auch wenn eine Frau mit dem Strickstrumpf im Balkonzimmer säße, wie der Rest gemalt, wäre das Bild nicht anders.

Unterscheidende unter seinen Werken ist nur der Gegenstand. Erkennt man eins, so kennt man alle. Und was sie haben, ist ohne jede Schwierigkeit transportabel, eßbar und stehlbar. Sie enthalten, würde Jean Paul sagen, „nichts Vortreffliches, als was nachahmlich ist“. Siehe die Folge.

Gegen solche Aussicht konnte sich Böcklin nicht wehren; er war zur Wiederholung verurteilt. Menzel dagegen hatte es in der Hand, das, was sich seiner Ahnung bot, auszubauen und eine jener zauberhaften Materien zu schaffen, aus denen sich die Geschichte der Malerei zusammensetzt. Das unterließ er, und damit entzog er uns die Fähigkeit, uns seiner zu freuen. Nicht was durch seine Unterlassung dem Werk an Stückzahl verloren ging, kommt in Betracht. Damit haben sich die Amateure abzufinden. Unübersehbar ist die Wohltat, die der deutschen Kunst vorenthalten blieb, denn nichts war ihr so notwendig als Menzels Vollkommenheit. Es bedarf heute vielleicht größerer Anstrengungen, um gesunde Anschauungen nach Deutschland zu bringen, als vor fünfzig Jahren, wenn Menzel gewollt hätte.

Noch wichtiger aber als das Beispiel für die Künstler war, was Menzel jenseits von dem unscheinbaren Hause der Kunst, in das heute niemand hineingeht, zu wirken vermochte. Es lag in seiner Macht, der Liste unserer Helden einen neuen Namen zuzufügen, groß nicht allein durch das, was ihm an positiven Werten gelungen wäre — das können heute nur wenige schätzen — sondern leuchtend durch den Mut der Überzeugung, der weit sichtbar jedem, der in seinem Amt und seiner Art, sei es auch mit geringen Mitteln, nach Vervollkommnung strebt, Erbauung geben konnte. Das tat er nicht, und damit fehlt ihm das Piedestal, vor dem wir uns in Ehrfurcht neigen, weil dieses große Gut der Menschheit, stolz zu sein,

heute fast noch schneller schwindet, als die Kunst und daher den höchsten Wert der Seltenheit erlangt. Er gab dem Liebhaber Füllsel für die Mappen und dem Fachmann und Psychologen ein interessantes Problem. Nichts für des Volkes größte Notdurft. Dafür entschädigt nichts, auch wenn wir noch ein paar Bilder mehr von der Art des „Gymnase" entdeckten. Wir lieben an Goethe nicht nur die Fülle seiner schönen Worte. Wir glühen für das göttliche Streben, das ihn zur Höhe trug. Wir lieben seine Liebe und bringen ihm anbetend dar, was ihn begeisterte. Kleinere Leute als Menzel haben den Mut gehabt, an dem es ihm gebrach, und wenn wir mit derselben Strenge den Schöpfer in ihnen betrachten, weil ihr Werk nicht Ballast werden darf, um so weniger zählen wir die Worte der Dankbarkeit, um den Menschen zu preisen und für den Mut der Tat zu danken, die seiner Erkenntnis höchstes Ziel war.

Wir wissen, daß Menzel zuweilen dergleichen fühlte. Er teilt mit allen unseren großen Künstlern, daß er einsam und verbittert war. Aber das gehört zu seinem Gesicht, nicht zu seiner Bedeutung. Er hat nicht den Anspruch, der die Bitterkeit der anderen rechtfertigt. Die anderen litten, weil sie kämpften; er litt vielleicht, weil er über der vielen Arbeit das Kämpfen vergessen hatte.

Wenn es besser gekommen wäre, so wie es mit einem starken Menschen in guter Luft kommen mußte, wäre der Schluß dieses langen Lebens vermutlich anders ausgefallen. Der Menzel der vaterländischen Historie und des Berliner Genrebildes bekam einen Adler, einen feinen Titel und ein Begräbnis erster Klasse. Es lockt uns, einen anderen zu träumen; den Menzel, für den ein paar hier oft genannte Werke die ersten Etappen waren. Dieses anderen Lebenswerk bedurfte keines ganzen Museums, um die Fülle der Dinge zu bergen, und trotzdem fehlte vielleicht beim Tod der Raum in der staatlichen Anstalt.

Auch die Zeremonie behalf sich mit weniger Prunk. Die Herren im Frack, die bunten Talare, die Schießgewehre und Pickelhauben blieben zu Hause. Denn dieser andere konnte das Kunststück fertig bringen, neunzig Jahre alt und nicht beliebt zu werden. Sein Begräbnis war dürftig. In einer kleinen Straße, sehr weit von den Linden holperte der Wagen mit dem winzigen Sarg über das Pflaster. Gerade ging der Markt zu Ende. Keine der Gemüsefrauen sah von ihrer Kundin weg, und die Kutscher der Rollwagen drängten sich an dem Zug vorbei und machten einen Höllenlärm auf dem Pflaster. Nichts unterschied den Leichenwagen von der Totenequipage eines besseren Arbeiters. Dahinter gingen ein paar junge Menschen, kaum trauermäßig gekleidet und ohne Zylinder. Auch ihr ganzes Benehmen war im Grunde der Gelegenheit wenig angepaßt. Sie marschierten paarweise, wie es sich gehört, aber sprachen dabei eifrig, zuweilen sogar, wenn der Skandal der Straße zunahm, überlaut. Es ging in einem fort um den Mann in dem kleinen Sarge. Dies und jenes kam zu Worte. Aus seiner Kunst und aus seinem Leben. Was jedem gerade einfiel, worüber sie sich geärgert, gewundert, gefreut hatten. Dabei wurden sie schließlich so lebhaft, daß man hätte glauben können, es handle sich um einen Lebenden, nicht um einen Toten.



INHALTSVERZEICHNIS

DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER, LEIPZIG